Alain Silver
& James Ursini
Paul Duncan (ed.)

CINE NEGRO

TASCHEN





Alain Silver & James Ursini
Paul Duncan (Ed.)

CINE NEGRO

TASCHEN



PRIMERA PÁGINA
Fotograma de *En el corazón de la jungla* (1952) Tras disparar a varias mujeres desde una azotea, al alienado y perturbado Eddie Miller (Arthur Franz) se le escapa una lágrima de alivio cuando la policía le detiene.

FRONTISPICIO
Fotograma publicitario de *La escalera de caracol* (1946) El asesino cree que «no hay lugar en el mundo para la imperfección». Aquí posa los ojos en su nueva víctima.

ESTA PÁGINA
1 **Fotograma de *Historia de un detective* (1944)** Philip Marlowe (Dick Powell) conoce a la mujer fatal, Velma/Sra. Grayle (Claire Trevor).
2 **Fotograma de *Laura* (1944)** Mark McPherson (Dana Andrews) interroga a la mujer por la que siente obsesión, Laura Hunt (Gene Tierney).

PÁGINA SIGUIENTE
1 **Fotograma de *El último refugio* (1941)** El gángster Roy Earle (Humphrey Bogart) examina a Marie (Ida Lupino), a la que acabará amando y respetando.
2 **Fotograma de *El tercer hombre* (1949)** El enigmático y escurridizo Harry Lime (Orson Welles) es perseguido por las cloacas de Viena.

PÁGINAS 6/7
Rodaje de *Crossroads* (1942) David Talbot (William Powell) es víctima de un chantaje por un pasado que no puede recordar, en esta evocadora reproducción del Pont Neuf de París. Durante la Segunda Guerra Mundial, con un presupuesto y un público restringidos, los directores de fotografía tuvieron que arreglárselas con unas pocas planchas de madera, algunos focos y una máquina de niebla artificial.

Notas
Los números en superíndice remiten al apartado de Notas de la página 191.

Imágenes
British Film Institute Stills, Posters and Designs, Londres: 12/13, 14, 15, 17, 20, 21, 22/23, 26, 28/29, 30arriba, 31 (2), 32, 33, 35, 38, 44, 44/45, 46, 48 (2), 49, 50abajo, 54 (2), 55, 56, 57, 60ab., 62, 63izquierda, 66ar., 68, 69, 70ab., 71 (2), 72ab., 73, 75, 78, 79ar., 80, 85 (2), 86, 86/87, 89ar., 90, 91, 93ar., 96, 100ar., 101, 108, 109, 112ar., 114/115, 117, 118, 119ar., 120, 121, 122, 123 (2), 125ar., 126ab., 129, 132, 133ar., 141ar., 142ar., 143, 144, 146, 152, 154/155, 156, 157, 158, 159, 160, 163ab., 170/171, 174, 174/175, 176ar., 177ar., 182ab., 186ar., 187, 190ar.
The Kobal Collection, Londres/Nueva York: 2, 8, 10, 18, 30ab., 36, 47derecha, 52, 58, 59, 64, 67ar., 79ab., 84ar., 88, 98, 104/105, 113, 124, 125ab., 126ar., 128, 130, 148ar., 149ab., 167, 173 (2), 177ab., 179, 184
Photofest, Nueva York: 1, 6/7, 37, 50ar., 51, 60ar., 61, 63d., 67ab., 72ar., 82/83, 84ab., 92, 93ab., 94/95, 102ar., 106, 112ab., 134, 135, 136, 150/151, 155, 161, 166, 168, 176ab., 182ar., 184/185, 192
Alain Silver, Los Angeles: 5 (2), 11, 24, 27, 40/41, 76/77, 89ab., 100ab., 102ab., 107, 116, 137, 140, 162 (2), 164, 165, 180/181
The Everett Collection, Nueva York: 43, 47i., 66ab., 74/75, 110, 119ab., 148ab., 149ar., 163ar., 178
PWE Verlag / defd-movies, Hamburgo: 70ar., 76
BiFi, París: 16, 186ab.
Slim Aarons/Getty Images, Londres: 145

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN, solicite nuestra revista en www.taschen.com/magazine o escríbanos a TASCHEN, c/ Víctor Hugo, 1, 2.° , dcha., E-28004 Madrid, España, contact-e@taschen.com, fax: +34 91-360 50 64. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
www.taschen.com

Edición original: © 2004 TASCHEN GmbH
Editor/Diseño: Paul Duncan/Wordsmith Solutions
Diseño de la tipografía y de la portada: Sense/Net Art Direction, Andy Disl y Birgit Eichwede, Colonia
Coordinación editorial: Thierry Nebois, Colonia
Traducción del inglés: Mariona Gratacòs i Grau para LocTeam, S. L., Barcelona
Redacción y maquetación de la edición española: LocTeam, S. L., Barcelona

Printed in China
ISBN 978-3-8365-3460-4



CONTENIDO

8	PRIMERA PARTE	¿Qué es el cine negro?
24	SEGUNDA PARTE	El crimen perfecto
38	TERCERA PARTE	La pesadilla fatalista
52	CUARTA PARTE	La carga del pasado
64	QUINTA PARTE	Las películas sobre grandes golpes
80	SEXTA PARTE	El docu-noir
96	SÉPTIMA PARTE	Amor a la fuga
110	OCTAVA PARTE	Violencia masculina
130	NOVENA PARTE	La mujer en el cine negro
146	DÉCIMA PARTE	El detective privado
168	UNDÉCIMA PARTE	Oscuridad y corrupción
186	CRONOLOGÍA	
188	FILMOGRAFÍA	
191	BIBLIOGRAFÍA / NOTAS / AGRADECIMIENTOS	







¿Qué es el cine negro?

¿Cómo logró un ciclo de cine americano convertirse en uno de los movimientos más influyentes de la historia del cine? Durante su período clásico (1941-1958), el cine negro –*film noir* en inglés y francés– fue objeto de burla entre los críticos de la época. Lloyd Shearer, por ejemplo, en un artículo para el suplemento del *New York Times* («Crime Certainly Does Pay», «El crimen ciertamente vale la pena», 5 de agosto de 1945), se mofaba de las tendencias del «cine criminal» calificándolas de «homicidas», «lujuriosas» y «sangrientas». En realidad, los más altos escalafones de los principales estudios –Paramount, Twentieth Century-Fox, MGM y Warner Bros.– solían relegar su «cine criminal» a las unidades de bajo presupuesto y lo estrenaban en la parte floja de los programas dobles, mientras que los demás estudios de importancia –RKO, Universal, United Artists y Columbia–, junto con empresas sin muchos recursos como Producers Releasing Corporation (PRC), producían películas negras como churros, sin el menor disimulo. Evidentemente, hubo excepciones de prestigio, nominaciones a los *oscars* como *El halcón maltés* (1941, Warner Bros.), *Laura* (1944, Twentieth Century-Fox) y *Perdición* (1944, Paramount); pero ni los honores más importantes lograron salvar dichos filmes del menosprecio generalizado de la crítica. De hecho, el artículo de Shearer se ceba en *Perdición*.

Así pues, con tanto oprobio crítico y con tanto desdén por parte de la industria con respecto a su valor comercial, ¿cómo consiguieron estas películas revalorizarse hasta llegar a ser clásicos del «cine negro»? ¿Cómo se convirtieron en una gran influencia para las dos siguientes generaciones de cineastas: Roman Polanski, Francis Ford Coppola, François Truffaut, Martin Scorsese, Claude Chabrol, Lawrence Kasdan, Luc Besson, Quentin Tarantino, Takeshi Kitano, David Fincher, Bertrand Tavernier, Stephen Frears, Spike Lee, Bryan Singer y Neil Jordan entre otros? ¿Por qué este movimiento denominado *neo-noir* ha seguido prosperando con el mismo impulso durante más de tres décadas? El *neo-noir*, término acuñado por Todd Erickson y tratado extensamente por primera vez en la segunda edición de *Film Noir, An Encyclopedic Reference to the American Style* (1987), empezó con películas como *Chinatown* (Polanski, 1974), *La conversación* (Coppola, 1974), *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) y *Fuego en el cuerpo* (Kasdan, 1981). Y ha seguido hasta ahora con filmes como *Mona Lisa* (Jordan, 1986), *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* (Tarantino, 1992 y 1994), *Seven* (Fincher, 1995), *Sospechosos habituales* (Singer, 1995), *Los timadores* y *Cosas bellas y sucias* (Frears, 1990 y 2003). ¿Por qué las palabras

Fotograma publicitario de *El último refugio* (1941)
El retrato que Humphrey Bogart hizo de Roy Earle, un hombre malvado que anhela una vida mejor, contribuyó a definir su perfil de tipo duro, y marca la línea divisoria entre los filmes de gángsteres rodados por la Warner Bros. en los años treinta y el cine negro de los cuarenta.

"Una guerra extraordinaria, horrible. Campos de concentración, asesinatos, bombas atómicas, muertes en vano. Cualquiera se vuelve pesimista ante todo eso."

Abraham Polonsky, guionista y director de *La fuerza del destino* (1948)

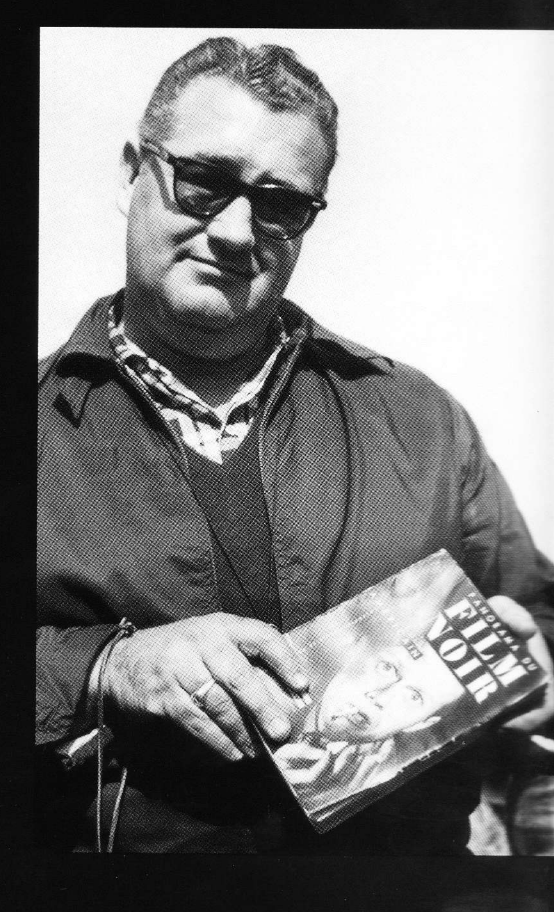


Fotograma de *M* (1931)
Hans Beckert (Peter Lorre, a la derecha) conduce a Elsie Beckmann (Inge Landgut) a su muerte. Es el típico asesino del mundo del cine, con una mezcla de culpabilidad e inocencia; en un momento dado declara: «Siempre tengo la sensación de que alguien me sigue... Y soy yo... siguiéndome a mí mismo».

francesas *film noir* han sido incorporadas a los diccionarios de inglés moderno y han pasado a formar parte del vocabulario de cualquier joven cineasta que se precie de serlo? La respuesta radica en la riqueza y complejidad del movimiento. El término *film noir* fue acuñado por los franceses, astutos críticos y ávidos fans de la cultura norteamericana, desde Alexis de Tocqueville hasta Charles Baudelaire, pasando por los innovadores periodistas de *Cahiers du cinéma*, y empezó a aparecer en la crítica cinematográfica francesa poco después de la Segunda Guerra Mundial. Durante la ocupación nazi, los franceses se habían visto privados de los largometrajes norteamericanos durante casi cinco años, y cuando por fin pudieron verlos a finales de 1945, notaron un oscurecimiento no sólo del ambiente, sino también de la temática. En 1946, los críticos Nino Frank y Jean-Pierre Chartier escribieron ya sobre este tipo de películas, y en 1955, mucho antes de que el cine negro centrara la discusión de algún libro redactado en inglés, Raymond Borde y Étienne Chaumeton publicaron el primer estudio de gran extensión sobre el tema, *Panorama du film noir américain*.

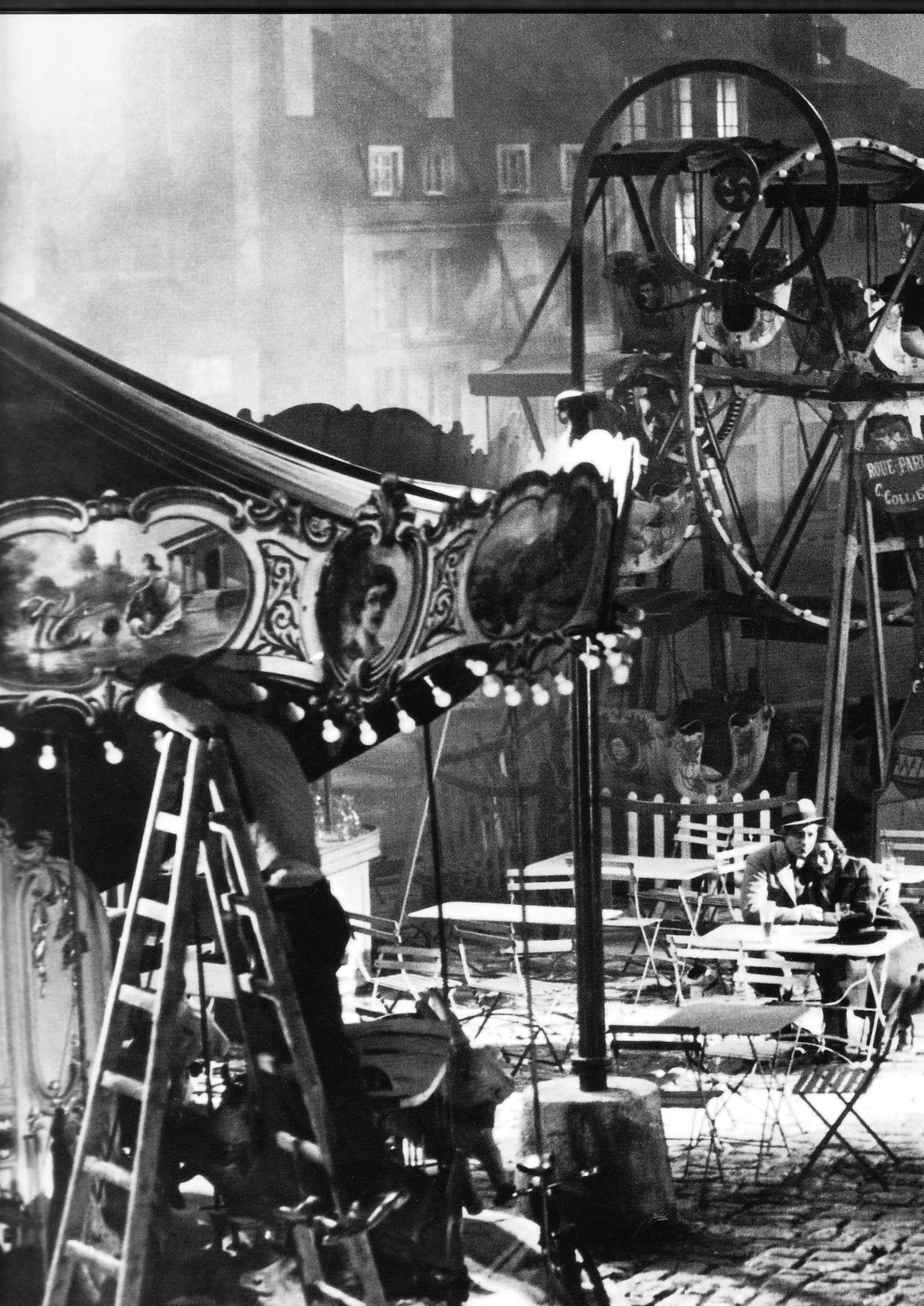
Los jóvenes críticos y cineastas de la publicación francesa *Cahiers du cinéma* –Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard y Eric Rohmer, por citar unos pocos– hicieron suya la causa a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta y empezaron a examinar la obra de directores de este tipo de filmes, como Nicholas Ray, Robert Aldrich, Fritz Lang, Jacques Tourneur, Robert Siodmak y Anthony Mann. En Estados Unidos, en cambio, no se alcanzó a la crítica francesa en lo que se refiere a percepción y apreciación del género negro hasta que una nueva generación de entusiastas del cine ingresó en las escuelas cinematográficas a finales de la década de los sesenta. Éstos se rebelaron contra los cánones de la historia del cine norteamericano que fomentaban críticos como Arthur Knight y Lewis Jacobs y encontraron fuentes de inspiración en relegados clásicos del cine negro como los que trata este volumen: *Perdición*, *Retorno al pasado* (1947), *La brigada suicida* (1948), *Detour* (1945), *El abrazo de la muerte* (1949), *El demonio de las armas*, (1950), *Sed de mal* (1958), *En un lugar solitario* (1950), *Almas desnudas* (1949) y *El beso mortal* (1955). A principios de los setenta, se publicaron varios ensayos sobre cine negro en inglés, entre los que destacan el de Raymond Durgnat «Paint It Black: The Family Tree of Film Noir» («Píntalo de negro: el árbol genealógico del cine negro», *Cinema* 6/7, agosto de 1970) y el de Paul Schrader «Notes on Film Noir» («Notas sobre cine negro», *Film Comment* 8, primavera de 1972). Aun así, cuando apareció el primer estudio integral en inglés, *Film Noir, An Encyclopedic Reference to the American Style*, en 1979, el término *film noir* era prácticamente desconocido fuera de las escuelas de cine. Finalmente, gracias el impacto añadido de un movimiento *neo-noir* en alza durante la década de los ochenta, la prensa generalizada adoptó el término. En 1984, mientras *Terminator* arrasaba una discoteca llamada Tech Noir, el debate sobre la identidad del cine negro estaba en pleno auge.

Toda la crítica coincide en que las raíces del cine negro son profundas y diversas. Literariamente bebe con avidez de obras detectivescas de la escuela *hard-boiled*, escritas por Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, David Goodis, Cornell Woolrich y otros autores similares, aunque también recibe la influencia de naturalistas como Emile Zola o Ernest Hemingway. Este último constituye un modelo especialmente convincente, por su prosa poética y escueta e incisivos diálogos. No es coincidencia que las primeras obras adaptadas al cine fueran las de dichos autores, empezando por *El halcón maltés* (Hammet, 1941), *La dama desconocida* (Woolrich, 1944), *Perdición* y *El cartero siempre llama dos veces* (Cain, 1944 y 1946), *Adiós muñeca*, titulada en cine *Historia de un detective*, y *El sueño eterno* (Chandler, 1944 y 1946), *Forajidos* (Hemingway, 1946) y *La senda tenebrosa* (Goodis, 1947). Artísticamente, el expresionismo alemán, con su iluminación de claroscuros, sus ángulos de cámara distorsionados y sus simbólicos diseños, fue probablemente la influencia más significativa en la estética del cine negro. Los filmes mudos al estilo de *El gabinete del doctor Caligari*, 1919), de directores como Fritz Lang (*Metrópolis*, 1926, y la serie *Doctor Mabuse*) y F. W. Murnau (*Nosferatu*, 1922, *El último*, 1924), despertaron gran admiración entre la industria cinematográfica norteamericana, algo obvio si se examinan las películas de terror de los estudios Universal de principios de la década de los treinta. Resulta natural, pues, que los valores del expresionismo se filtraran a este movimiento ya oscuro de por sí. Sin embargo, existe una razón aún más poderosa que justifica su influencia y es que los directores más destacados del cine negro durante su período clásico –Fritz Lang, Otto Preminger, Robert Siodmak, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Max Ophüls, Jacques Tourneur y Jean Renoir– fueron emigrantes europeos. Habían trabajado en Alemania y Francia, donde



ARRIBA
Rodaje de *Attack!* (1956)
El director Robert Aldrich sostiene una copia de *Panorama du film noir*, el primer libro sobre el género negro.

PÁGINAS 12/13
Fotograma de *Quai des brumes* (1938)
Los filmes poético-realistas franceses de los años treinta mezclaban el *thriller* romántico sobre asesinatos con el fatalismo de los nebulosos bajos fondos. Aquí, un desertor, Jean (Jean Gabin), intenta salvar a Nelly (Michèle Morgan) de una vida de crimen.




DE PARIS



el expresionismo y el realismo poético habían predominado artísticamente durante más de una década. ¿Podía haber algo más natural que aplicar las técnicas de dichos movimientos a la creación del ciclo negro, en especial para afrontar las historias a menudo fatalistas y psicológicamente perversas de los escritores *hard-boiled*?

Filosóficamente, los años treinta y principios de los cuarenta vieron cómo el existencialismo y la psicología freudiana penetraban en la literatura estadounidense. Novelas existencialistas como *La náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre, figuraban ya en las estanterías de la intelectualidad. Por otro lado, las publicaciones sobre psicología trataban extensamente las teorías de Freud, mientras cada vez más miembros de la clase media-alta, que incluía a la comunidad cinematográfica, decidían sentarse en el sofá de un psicoanalista. Ambas teorías contribuyeron a fomentar una visión del mundo que subrayaba la absurdidad de la existencia y, al mismo tiempo, la importancia del pasado individual a la hora de determinar las propias acciones, visiones que toparon con un público receptivo en un país sacudido por la depresión económica y, después, por la Guerra Mundial. Dos de los temas centrales del movimiento, «el pasado angustioso» y «la pesadilla fatalista», beben directamente de esas dos fuentes.

Un género siempre presenta iconos recurrentes que permiten al espectador identificar un filme en concreto como parte integrante de aquel. En el caso de un movimiento está en juego un surtido más amplio y rico de indicadores. El cine negro es mucho más que un conjunto de filmes poco iluminados apestando a sexo y violencia, tal como lo percibían los críticos contemporáneos. Como ciclo se basa tanto o más en los elementos de estilo que en los contenidos. Y en términos de narrativa, gravita mucho más alrededor de temas complejos que de meros iconos.

Temática

El pasado angustioso. Los protagonistas del cine negro raramente son criaturas de la luz. A menudo escapan de una carga del pasado, a veces un episodio traumático (como en *Detour* o *Sed de mal*), y otras un crimen pasional (como en *Retorno al pasado*, *El abrazo de la muerte* y *Perdición*). En ocasiones, simplemente huyen de sus propios demonios, creados por ambiguos acontecimientos enterrados en el pasado, como *En un lugar solitario*. Sea cual sea el origen del problema, los personajes se ocultan en los oscuros callejones y cuartuchos que tanto proliferan en el mundo del cine negro. Para los protagonistas, el pasado no es un fantasma efímero, sino tangible y amenazador. En el mundo *noir*, pasado y presente permanecen inextricablemente unidos, como en las novelas del gran escritor francés Marcel Proust, y en la obra del romántico de bolsillo Raymond Chandler (quien calificó a Proust de «experto en degenerados»). Uno no puede escapar de su pasado, y sólo afrontándolo podrá esperar algún tipo de redención, aunque sea exponiéndose a un revólver.

La pesadilla fatalista. El cine negro gira en torno a la causalidad. Los acontecimientos se entrelazan, como una cadena irrompible que conduce inevitablemente a un final más que anunciado. Es un universo determinista en el que la psicología (*En un lugar solitario*, *Almas desnudas*), la casualidad (*Detour*, *Perdición*) e incluso las estructuras de la sociedad (*Sed de mal*, *La brigada suicida*) pueden, en último término, anular las posibles buenas intenciones o las esperanzas de los protagonistas.

Arquetipos

El cine negro cuenta con su propios caracteres, entre los que destacan:

El buscador de la verdad. Contradiciendo el concepto popular, el buscador de la verdad no es un investigador privado al estilo de Philip Marlowe, creado por



ARRIBA
Fotograma de *Pépé le Moko* (1937)
El primer filme poético-realista, *Pépé le Moko*, presenta un uso delicado y amenazador de la iluminación y la ambientación que fijó el estándar que seguirían los largometrajes posteriores.

PÁGINA ANTERIOR
Fotograma de *Pépé le Moko* (1937)
En la casbah de Argel, Pépé (Jean Gabin) logra eludir fácilmente a la policía. Sin embargo, tras conocer a una turista parisina suspira por recuperar la libertad y tomar un barco de vuelta a casa. En los momentos finales, tras haber sido engañado para salir de la casbah, Pépé ve cómo su barco se aleja.

«Tienes mis simpatías, Johnny. Todavía no has aprendido que en esta vida debes ser como todo el mundo. La mediocridad perfecta. Ni mejor ni peor. Tu individualidad es un monstruo y debes estrangularla en la cuna para que tus amigos se sientan cómodos. ¿Sabes? A menudo he pensado que a los ojos de las masas, gángster y artista son una misma cosa. Se les admira y venera como a héroes, pero siempre está presente el deseo subyacente de verles destruidos en la cima de su éxito.»

Maurice, el luchador (Kola Kwariani) a Johnny (Sterling Hayden) en *Atraco perfecto* (1956)

Chandler, o Sam Spade, obra de Hammett. Suele tratarse de un policía (*Sed de mal*, *La brigada suicida*) o un criminal (*Detour*, *El abrazo de la muerte*, *Perdición*), raramente una mujer (*Almas desnudas* es una de las pocas excepciones) y, dejando al margen a Hammett y Chandler, casi nunca un investigador privado (*Envuelto en la sombra* (1946), *El beso mortal*). El buscador de la verdad puede llevar distintos disfraces, ya que su objetivo principal es navegar por el convulso laberinto del universo negro en busca de una respuesta crítica, quizás para acabar descubriendo que el objeto de la búsqueda es «el gran secreto», tal como lo califican en *El beso mortal*.

El perseguido. El protagonista, fruto de la influencia del existencialismo combinado con el fatalismo inherente a gran parte del expresionismo alemán, a menudo es perseguido y acorralado desde el principio hasta el final de una película. Suele ser un hombre y un extraño, muy parecido al Meursault de Albert Camus en su novela *El extranjero* (1942). Tiene dificultades para conectar con un universo que parece gobernado por la casualidad, absurdo por naturaleza. Y, como Meursault, puede verse arrastrado a actos criminales de rebelión que desafíen tanta absurdidad.

La mujer fatal. El elemento más subversivo de la mayoría de filmes del cine negro es el personaje femenino, a menudo una mujer fatal. En décadas recientes, la crítica feminista, por ejemplo Camille Paglia en *Vamps and Tramps* (1994) y un estudio que ha hecho época, *Women in Film Noir* (1978), ha rescatado a la mujer fatal, la viuda negra, la mujer araña, de la percepción masculina, que las veía como brujas malvadas y castradoras. En su lugar, en estos estudios se ha visto a un buen número de personajes poderosos y seductores que proporcionan una posible alternativa al rebelde masculino. Para la mujer fatal, el objeto de escarnio, más que un universo absurdo, es el patriarcado masculino. La crítica posfeminista ha analizado personajes como el de Phyllis Dietrichson en *Perdición*, el de Vera en *Detour* y el de Anna en *El abrazo de la muerte*, y han hallado a mujeres muy fuertes atrapadas en un universo dominado por los hombres, dispuestas a utilizar el arma que sea necesaria, incluida su propia sexualidad, para nivelar de alguna manera el campo de juego.



ARRIBA
Fotograma de *La nuit du carrefour* (1932)
El rodaje en escenarios de gran belleza realza esta adaptación de una novela de Simenon.

PÁGINA SIGUIENTE
Fotograma de *La golfa* (1931)
Maurice Legrand (Michel Simon), un hombre en busca de ternura, se enfurece al encontrar a su amante, Lucienne Pelletier (Janie Marèze), en la cama con otro hombre. Acaba con ella y deja que su rival cargue con la culpa. Este filme de Jean Renoir tuvo su *remake* en Estados Unidos, con *Perversidad*, de Fritz Lang (1945).

Iconografía visual

La imagen visual del cine negro bebe, entre otros elementos, de las pinturas callejeras de Edward Hopper y Reginald Marsh y de las espeluznantes fotografías de crímenes de WeeGee. En pocas palabras, lo que llama la atención del espectador es:

La iluminación de claroscuros. La iluminación de baja intensidad, al estilo de Rembrandt o Caravaggio, caracteriza a la mayoría de los filmes del período negro clásico. Sombras y luces no sólo pugnan en exteriores nocturnos, sino también en oscuros interiores protegidos de la luz del día por cortinas o persianas de lamas. La luz lateral, intensa y sin filtros, así como la luz de los contornos, revela únicamente parte del rostro para crear, por sí sola, tensión dramática. La cámara de directores de fotografía como Nicholas Musuraca, John F. Seitz o John Alton eleva dicho estilo a sus cotas máximas en filmes como *Retorno al pasado*, *Perdición* y *La brigada suicida*. Su fotografía en blanco y negro con marcados contrastes, crudos exteriores diurnos y un trabajo nocturno de gran realismo se convirtió en estándar del estilo negro.

Los ángulos insólitos. Los directores de fotografía del cine negro favorecían los ángulos bajos por varios motivos. Para empezar, conseguían que los personajes se elevaran del suelo de forma casi expresionista, lo que les confería un contorno dramático y un trasfondo simbólico. Además, permitían al espectador ver los techos de los interiores, lo que creaba una mayor sensación de claustrofobia y paranoia,




1
2
3
4
2
6FT
10
8
6
4
2
5FT

emociones apropiadas para el universo negro. Los ángulos altos también podían producir desequilibrio: una ojeada al hueco de una escalera por encima de un endeble pasamanos o de la ventana de un rascacielos hacia la lejana calle.

La cámara en movimiento. Para directores como Ophüls o Lang, la cámara que se desliza por una habitación dejando atrás un gran desorden en primer plano, o que sigue a un personaje en un café abarrotado, tenía una calidad despiadada y funesta. Combinada con una toma larga, realzaba sutilmente las secuencias de suspense.

El paisaje urbano. El cine negro suele ubicarse en un paisaje urbano, concretamente en las ciudades de Los Angeles, Nueva York y San Francisco. La metrópolis, con sus círculos de luz bajo las farolas, sus oscuros callejones, los peatones sombríos, las calles húmedas y mugrientas, es el entorno perfecto para los angustiosos sucesos propios del género. Desde los pasos que resuenan en el asfalto y siguen a una mujer sola en *La dama desconocida* a los neones intermitentes en el exterior de la habitación de hotel donde se aloja el asesino de *Unsuspected* (1947), en el universo negro, las vistas y los sonidos ordinarios adquieren un contexto siniestro. Y cuando el escenario se traslada al paisaje rural, como en *Retorno al pasado*, *La casa de las sombras* (1952), *Storm Fear* (1956) o *Nightfall* (1957), el idílico contraste con la corrupción urbana puede convertirse tanto en un refugio como en el escenario de un crimen.

El flashback *y la cámara subjetiva.* Tanto si es introducido por un efecto de ondulación o simplemente por un corte brusco, el pasado invade de forma palpable estos largometrajes a través de la técnica del *flashback*. Puede estar filtrado por el punto de vista de un solo personaje (*El abrazo de la muerte*) o ser ostensiblemente objetivo y distanciado (*Atraco perfecto*, 1956). Esta visión del pasado puede mostrar la realidad de un modo mucho más efectivo que toda la narración del mundo.

Lenguaje

El cine negro extrae su fuerza verbal de la denominada novela negra o *hard-boiled*.

Poesía hard-boiled. En los libros de este género abundan las frases típicas del cine negro. Los diálogos están plagados de caracteres que producen los más inteligentes comentarios, desde dobles sentidos a conceptos poéticos. La primera reunión entre el agente de seguros Walter Neff y la vampiresa Phyllis Dietrichson en *Perdición* es un clásico ejemplo de ello. La voz en *off* de Neff ofrece este oscuro ripio: «¿Cómo imaginarse que el asesinato puede oler a madreselva?». Y una vez en casa de los Dietrichson, comienza el celebrado intercambio entre Neff y Phyllis, cargado de sexualidad:

Neff: Quisiera saber qué hay grabado ahí.
Phyllis: Mi nombre.
Neff: ¿Cuál es?
Phyllis: Phyllis.
Neff: Phyllis, ¿eh? Creo que me gusta.
Phyllis: Pero no del todo, ¿eh?
Neff: Suelo pensar las cosas antes de decidirme.
Phyllis (*levantándose*): Señor Neff, ¿por qué no viene mañana noche a eso de las ocho y media? Estará aquí.
Neff: ¿Quién?
Phyllis: Mi marido. Tiene usted interés en hablar con él, ¿no?
Neff: Así era, pero... Se me están pasando las ganas, créame.
Phyllis: En este estado hay un límite de velocidad: 70 km/h.

«La trama no importaba en absoluto. Sólo intentábamos que cada escena fuera entretenida. No soy capaz de seguir el argumento. Vi una parte de la película en televisión la otra noche y escuché algunas de las cosas que decía [Bogart]. Me dejó totalmente confuso.»

Howard Hawks, productor y director, sobre *El sueño eterno* [1]

Fotograma de *The Beast of the City* (1932)
El capitán James Fitzpatrick pide a su hermano Ed, un hombre de escaso provecho, que vigile a Daisy Stevens (Jean Harlow) para lograr llevar al gángster Sam Belmonte ante la justicia.



Fotograma de *La pasión ciega* (1938)
El asesino Walter Hoover (Ernest Thesiger) en pleno trabajo en este largometraje inglés más bien desagradable. Al igual que en *M* y *La golfa,* la historia gira en torno a cómo los protagonistas interactúan con la sociedad.

Neff: ¿Y a cuál iba, agente?
Phyllis: Yo diría que a 140 km/h.
Neff: Pues bájese de la moto y póngame una multa.
Phyllis: Mejor dejarlo en advertencia por esta vez.
Neff: ¿Y si no da resultado?
Phyllis: Le daré con la regla en los nudillos.
Neff: ¿Y si me echo a llorar y pongo la cabeza en su hombro?
Phyllis: ¿Y por qué no intenta ponerla en el de mi marido?
Neff: Se acabó...

Narración en off. La narración en primera persona era un recurso muy popular entre los escritores de novela negra. Y en las películas, sirve a varios propósitos. En primer lugar, sitúa al espectador en la mente del protagonista, para que pueda experimentar de forma más íntima la angustia del personaje. Y lo que es más importante, le obliga a identificarse, al menos en parte, con el narrador, por muchos defectos que tenga y por mucho que sea capaz de un comportamiento criminal o incluso de arrebatos psicopáticos, como en tantas obras clásicas del género.



Fotograma de *La pasión ciega* (1938)
Cuando Shorty Matthews (Emlyn Williams) sale de la cárcel y descubre que han asesinado a su novia, sólo Molly O'Neill (Anna Konstam) cree en su inocencia. El ambiente recuerda al de los filmes poético-realistas franceses.

En el siglo XXI el entusiasmo por el cine negro sigue incólume. En televisión, un buen número de series, desde la *Dragnet* original (1951–1959) a *NYPD Blue* (*Policías de Nueva York*, 1993–) ha asimilado los valores y actitudes del cine negro a su propio género. En radio, el programa *A Prairie Home Companion* dedica un espacio a un personaje llamado Guy Noir, Private Eye (Tipo Negro, detective privado). En literatura, los escritores de los géneros *neo-noir* y *neo-hard-boiled*, desde James Ellroy (*Los Angeles confidencial*, 1990), dominan el mercado del suspense. Y en el cine, los videojuegos o los cómics, la influencia omnipresente del cine negro sigue al acecho entre las sombras, siempre dispuesta a emerger y aportar color –o más bien a reducir a la monocromía del blanco y negro– cualquier argumento, personaje o imagen. ¿A qué llamamos *cine negro*? Esperamos que este libro aporte algunas pistas sobre su definición e impulse al lector a volver al cine, puesto que es allí donde se encuentran las escenas que encendieron la imaginación del público durante el período clásico, donde su macabra filosofía inspiró a una nueva generación de cineastas, donde se encuentra el corazón de esa particular oscuridad conocida como cine negro.



Fotograma de *Stranger on the Third Floor* (1940)
El reportero Mike Ward (John McGuire) ve al «extraño» (Peter Lorre) huyendo de la escena del crimen. A consecuencia de ello lo encarcelan injustamente por asesinato, por lo que su novia debe conseguir liberarle de toda sospecha. A menudo, este largometraje se ha calificado como el primer filme negro, a causa de la voz en *off*, la enigmática fotografía, la acusación que recae sobre el personaje equivocado y la secuencia de la pesadilla, marcadamente expresionista.




12

El crimen perfecto

Conspiración y traición, amor y sexo, asesinato y crimen perfecto: en el cine negro todos estos factores son vitales, y todos forman parte de la trama de *Perdición*. Sin duda, el asesinato tanto por amor como por dinero son conceptos mucho más antiguos que el ciclo negro; pero como historia de un asesinato que combina ambos elementos, *Perdición* es para muchos el filme *noir* por excelencia. No obstante, del mismo modo que la naturaleza rechaza el vacío, en el ciclo negro ciertamente no hay lugar para los crímenes perfectos. De hecho, el cine negro raramente ofrece una imagen de perfección. El resultado más probable es el fracaso del aspirante a asesino perfecto o, tal como lo describe Walter Neff, protagonista de *Perdición*, al inicio de su narración: «Sí, yo le maté. Le maté por dinero y por una mujer. Y ni conseguí el dinero ni la mujer. Estupendo, ¿eh?».

No es estupendo. En realidad, la sordidez de *Perdición* queda contrarrestada únicamente por los diferentes elementos que azarosamente se aunaron para permitir su realización. En apariencia, el origen del filme es una novela corta del mismo nombre, obra de James M. Cain, publicada por primera vez en ocho capítulos en la revista *Liberty* (1935–1936). Pero, claro está, tampoco debemos obviar la primera novela de Cain, *El cartero siempre llama dos veces* (1934), ya que su historia sobre un asesinato por amor y dinero resulta extraordinariamente similar. Con todo, cabe recordar que mucho antes –antes de su primer libro, el tratado *Our Government*–, Cain había trabajado como reportero en el *New York World* y que en 1927 fue uno de los muchos periodistas que asistió al famoso juicio de Ruth Snyder y Judd Grey, una pareja de criminales aspirantes a asesinos perfectos que se traicionaron mutuamente y acabaron en la silla eléctrica.

A partir de este hecho real, Cain creó dos historias que no tardaron en recibir ofertas de compra de Hollywood. Pero ni la Paramount, propietaria de la novela corta, ni la MGM, que había comprado los derechos de *El cartero siempre llama dos veces*, habían logrado que el guión fuera aprobado por Joe Breen, jefe de la oficina Hays que aplicaba el código de producción. Hasta que la Segunda Guerra Mundial puso las cosas en perspectiva. Incluso entonces, *Perdición* podría haber terminado siendo una película muy diferente. Si el colaborador habitual de Billy Wilder, Charles Brackett, no hubiera detestado el material, Wilder no habría ido en busca de otro guionista; si Cain no hubiera tenido un contrato con unos estudios rivales, Wilder no habría ido en busca de Raymond Chandler como colaborador, y si Chandler

Fotograma de *Perdición* (1944)
El agente de seguros Walter Neff (Fred MacMurray) y Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) matan al esposo de ésta para cobrar su seguro de vida. Ahora deben permanecer juntos «hasta el final».

«No hago un particular esfuerzo por resultar duro o macabro, ni nada de lo que suelen llamarme. Simplemente intento escribir tal como lo haría el personaje, y nunca olvido que la gente de a pie, la gente del campo, de la calle, del bar, de la oficina, e incluso la más baja estofa de este país, ha adquirido una intensidad de discurso que va mucho más allá de lo que yo pueda inventar.»

James M. Cain, prefacio a *Perdición* (1943)



hubiera perdido los nervios ante los constantes desaires de Wilder y hubiera lanzado un abrecartas a la espalda del director... Al final, con Fred MacMurray en el papel rechazado por George Raft y Alan Ladd, con Barbara Stanwyck luciendo una peluca rubia heredada de Marlene Dietrich, y con supresiones y énfasis en determinados aspectos dictados a la Paramount por la oficina Hays, Wilder y sus colaboradores crearon, a partir de un proceso imperfecto aplicado a un argumento sobre un crimen imperfecto, el que puede que sea el filme *noir* perfecto. Más allá de la influencia de Cain como novelista, de Chandler como co-creador de escenarios, y de Billy Wilder, que antes de trabajar en Estados Unidos ya había dirigido películas en Alemania y Francia, cabe mencionar la soberbia dirección de fotografía de John F. Seitz, que incluye un extenso trabajo con localizaciones nocturnas, la banda sonora de Miklós Rózsa, y, evidentemente, a las estrellas Barbara Stanwyck, Fred MacMurray y Edward G. Robinson, todos ellos contratados en cierta contradicción con el tipo de personajes. Destacan, asimismo, los contenidos, irónicos y narrados en primera persona; los extensos *flashbacks* organizados a su alrededor; la mujer fatal; la avaricia que conduce al asesinato; un retrato del adulterio tan directo como permitía la oficina Hays; varios «emparejamientos», como el de Neff y Keyes, al margen de la atracción entre personajes jóvenes y maduros que se da entre Neff y Lola, y Phyllis y Zachetti; un hábil investigador, y por último la traición y la muerte (real e implícita) de los amantes ilícitos. (La película cosechó más nominaciones a los *oscars* que cualquier otro largometraje del género... aunque, evidentemente, no obtuvo ninguno.)

Ya en 1945, el artículo de Shearer en el *New York Times* identificaba *Perdición* como el inicio de «una tendencia en Hollywood a la producción en masa de historias criminales lujuriosas, duras y sangrientas, creadas alrededor de una temática que combina el asesinato con un motivo plausible y un gran número de poderosas implicaciones freudianas». Jean-Pierre Chartier, el crítico francés que en 1946 afirmó por primera vez que «los americanos también hacen *film noir*», coincidió con Raft en que en la película no existía ningún «bueno» y en que «todos los personajes son más o menos corruptos». Chartier destacó la «viuda negra», Phyllis Dietrichson, como «particularmente monstruosa»: «cuando las cosas se complican, intenta matar a su cómplice, el agente de seguros, y la película no ha llegado todavía al clímax cuando nos enteramos de que, mientras todo eso sucede, tenía una ventura con el prometido de su hijastra». En efecto, pocas mujeres del cine negro podrían rivalizar con Phyllis. Jane Palmer, que en *Too Late for Tears* (1949) asesina a un detective corrupto y a su propio esposo (y probablemente también a su primer marido), le sigue a mucha distancia. A Nino Frank, el otro crítico francés al que se atribuye la primera definición de *film noir* en 1946, le llamó la atención «esa dureza, esa misoginia de *Perdición*. No hay misterio, lo sabemos todo desde el principio y seguimos los preparativos del crimen, su ejecución y sus consecuencias... Por lo tanto, nuestro interés se centra en los personajes, y la narrativa se desarrolla con una sorprendente claridad que se mantiene a lo largo de toda la historia».

Perdición empieza con una secuencia de títulos inusual. Mientras los estentóreos acordes menores de Miklós Rózsa presagian una vaga fatalidad, la silueta de un hombre con muletas se acerca a la cámara. En las secuencias iniciales de la película, un coche cruza el centro de la ciudad a toda velocidad en plena noche y se detiene frente a un gran edificio de oficinas. El conductor es Walter Neff, vendedor de seguros y criminal herido. Arriba, en las oficinas de su empresa, cuenta su historia a



ARRIBA
Fotograma de *El cartero siempre llama dos veces* (1946)
Frank Chambers (John Garfield, en el centro) y Cora Smith (Lana Turner) asesinan a Nick Smith (Cecil Kellaway). Cora se encuentra atrapada en un matrimonio aburrido e inútil con un hombre de más edad, y su única vía de escape es el asesinato.

PÁGINA ANTERIOR
Fotograma de *El cartero siempre llama dos veces* (1946)
Cora y Frank se internan en el océano y, simbólicamente, limpian sus muchos pecados tras salirse con la suya tras el asesinato. Ambos son personajes afectuosos y desesperados, no fríos y calculadores.



Fotograma de *La dama de Shanghai* (1948)
El estúpido marinero Michael O'Hara (Orson Welles, a la derecha) es utilizado como cebo por los tiburones Arthur y Elsa Bannister (Everett Sloane y Rita Hayworth). Éstos huelen la sangre y se despedazan mutuamente en el famoso tiroteo en el laberinto de espejos de una feria.



ARRIBA

Fotograma de *Deseos humanos* (1954)
Carl Buckley (Broderick Crawford) propina una paliza a su esposa Vicki (Gloria Grahame) porque está celoso de sus supuestas aventuras sexuales. Todo ello le resulta sumamente frustrante, puesto que Vicki le niega este tipo de favores.

DERECHA

Rodaje de *Deseos humanos* (1954)
El director Fritz Lang (a la izquierda) intenta encontrar el ángulo más efectivo para la toma.





ARRIBA

Fotograma de *Deseos humanos* (1954)

Tras haber cometido un asesinato, Carl se asegura de que Vicki permanezca con él gracias al chantaje. Entonces Vicki intenta liberarse de su esposo persuadiendo a Jeff Warren (Glenn Ford) para que lo mate. Fritz Lang utilizó una encrucijada de vías como símbolo de la relación entre los personajes.

IZQUIERDA

Rodaje de *Deseos humanos* (1954)

Aunque Gloria Grahame se mostraba abiertamente más sexual que Simone Simon en la versión de Jean Renoir (1938) de esta novela de Emile Zola, el filme francés era más claro sobre las perversiones sexuales de los personajes. El director de fotografía, Burnett Guffey, que realizó más de veinte largometrajes del género, está situado a la izquierda.



Fotograma de *Perdición* (1944)
El director de fotografía John F. Seitz también rodó *Días sin huella* y *El crepúsculo de los dioses*, de Billy Wilder, además de otros filmes del género.

«En general, al empezar el rodaje ya teníamos una idea bastante clara del ambiente que queríamos crear. This Gun for Hire *incluía mucho rodaje nocturno y nos limitamos a mantener ese estilo a lo largo del filme. ¿Sabe? El otro día vi* Perdición *y es casi una película perfecta.»*

John F. Seitz, director de fotografía [2]



Fotograma de *Perdición* (1944)
Phyllis: «Estamos podridos».
Walter: «Sólo que tú lo estás más. Adiós, nena».
Se disparan mutuamente.

un dictáfono. Desde el inicio, el tono es muy distinto del que presenta el relato de Cain. Aunque la voz en *off* proporciona un útil equivalente a la prosa en primera persona, Cain revela la situación de forma más oblicua, con el primer indicio a mitad del primer capítulo: «De repente me miró y sentí cómo un escalofrío me recorría la espalda y penetraba hasta las raíces de mi pelo. "¿Vende usted seguros de accidente?"».

Pese a su fama, la novela de Cain resultaba bastante insulsa. La «intensidad del discurso» de su Walter Huff (en la película, Walter Neff) consiste en el uso ocasional de argot y en la mala utilización de algunos verbos en tercera persona del plural con sujetos en tercera persona del singular. Por otro lado, el final, en el que Huff y la señora Nirdlinger (en la película, la señora Dietrichson) ejecutan un pacto de suicidio en alta mar, es más propio de una telenovela que del cine negro. Wilder y Chandler fueron mucho más lejos del simple cambio de nombres, y su narración en *off* resulta, reiteradamente, mucho más escalofriante que cualquier pasaje del libro. Aunque se mantiene la trama básica, en la película la relación entre Neff y su mentor, Keyes, recibe mucha más atención. En el caso de Neff, más que en el de Huff, el deseo de conseguir a la mujer y el dinero se confunden con el deseo de batir a Keyes, de superar a una poderosa figura paternal. El manuscrito de Huff no va dirigido a Keyes. Si espera algún lector, ése sería Lola, la hija de su víctima.

«Pensé de repente que todo acabaría mal. Parece absurdo, Keyes, pero así fue. No oía mis propios pasos. Eran los de un hombre muerto.»

Walter Neff (Fred MacMurray) a Barton Keyes (Edward G. Robinson) en *Perdición* (1944)



ARRIBA
Fotograma de *Perdición* (1944)
El filme es narrado por un Walter Neff herido de muerte que dicta su confesión a su jefe, Barton Keyes (Edward G. Robinson, a la izquierda). Neff ve en él a una figura paternal y a su conciencia.

PÁGINA SIGUIENTE
Fotograma de *Perdición* (1944)
Se rodó un final alternativo en el que Barton Keys presenciaba la ejecución de Walter Neff (en la cámara de gas), pero nunca llegó a utilizarse.

«Rodé toda la escena en la cámara de gas, la ejecución, cuando todo estaba en silencio, con una gran precisión. Y entonces pensé: si de hecho todo ha terminado ya, ahora lo único que tengo es otra coletilla fuera de la oficina. Cuando Neff cae de camino al ascensor y ni siquiera es capaz de encender la cerilla, y a lo lejos oyes las sirenas, no se sabe si de ambulancias o de la policía, te das cuenta de que todo ha terminado. La cámara de gas sobra.»

Billy Wilder [3]

Regodeándose en el autoengaño, Huff escribe: «Quizás lo vea alguna vez y no piense tan mal de mí una vez sepa cómo ocurrió todo». En cambio, el yo cinematográfico de Huff, Neff, es consciente de la situación. ¿Realmente cree que puede escapar tras dejar la historia en el dictáfono de Keyes? ¿Acaso importa? Tal como dice Neff en *off* después de que todo haya salido como estaba planeado, «pensé de repente que todo acabaría mal. Parece absurdo, Keyes, pero así fue. No oía mis propios pasos. Eran los de un hombre muerto».

El tono fatalista de *Perdición*, la sutil sensación de malestar que tanto impresionó a la crítica francesa en 1946, se debe tanto a las interpretaciones naturalistas y endurecidas como al estilo visual. Ciertamente, el último abrazo de Neff y Phyllis en el salón, un abrazo mortal, no sería el mismo si no estuviera iluminado únicamente por los delgados haces de luz que consiguen traspasar las persianas cerradas. Pero es la presencia en pantalla de los actores lo que hace creíble el momento. El crimen perfecto les ha eludido, Neff y Phyllis sufren el destino vaticinado por su mentor, Keyes:

«Un crimen nunca es perfecto. Se descubre tarde o temprano. Y cuando intervienen dos personas, más bien temprano... [...] Y eso no es como subir juntos a un tranvía del que cada uno puede apearse cuando quiera. Tienen que seguir juntos hasta el final. Y es un viaje de ida tan sólo, porque el final de la línea es el cementerio.»





Rodaje de *Perdición* (1944)
Billy Wilder da instrucciones a Barbara Stanwyck para que su interpretación de la mujer fatal, Phylilis Dietrichson, resulte lo más sórdida posible.

Billy Wilder

Billy Wilder, cuyo nombre real era Samuel Wilder, nació el 22 de junio de 1906 en Sucha, entonces parte del imperio austrohúngaro y actualmente de Polonia. Le empezaron a llamar «Billie» por Buffalo Bill. Tras estudiar un año de Derecho, inició su carrera como periodista en un periódico vienés. En 1927 se trasladó a Alemania, donde trabajó como reportero en varias revistas y periódicos sensacionalistas en Berlín. Antes de empezar a trabajar como guionista en *Gente en domingo* (1929), ya había escrito varios guiones. Pese al éxito del filme, en 1933 se vio obligado a huir de Alemania debido a su origen judío. Colaboró en el guión de *Curvas peligrosas* (1934), pero no tardó en emigrar a Estados Unidos. Instalado en Hollywood, donde compartía habitación con el actor Peter Lorre, Wilder aprendió inglés, y en 1934 participó en la adaptación del musical *Music in the Air*, dirigido por otro emigrante, Joe May. Más tarde, empezó a escribir en colaboración con Charles Brackett en la película *La edad ingrata* (1938), y a continuación se encontró bajo la tutela de Ernst Lubitsch, primero con *La octava esposa de Barbazul* (1938) y luego con *Ninotchka* (1939), por la cual recibió su primera candidatura al *oscar*. El éxito de Wilder como guionista fue tal que obligó a la Paramount a ofrecerle la oportunidad de dirigir la comedia *El mayor y la menor* (1942). *Perdición*



fue su tercera película. La cuarta, *Días sin huella* (1945), le valió dos *oscars* como guionista y director. *El crepúsculo de los dioses* (1950) representó su última colaboración con Brackett, y la mayoría de los filmes que rodó a continuación fueron comedias oscuras, en general escritas junto con I.A.L. Diamond. Wilder disfrutó de éxito tanto crítico como comercial –una carrera con un total de 21 candidaturas a los Premios de la Academia y seis estatuillas– hasta su «jubilación» en 1981. En 1986, el Instituto Americano del Cine le premió por toda su carrera, y en 1988 fue galardonado con el Irving G. Thalberg. Murió en su casa de Beverly Hills, California, el 27 de marzo del año 2002.

Rodaje de *Perdición* (1944)
Debido a las restricciones de alimentos durante la guerra, fue necesario apostar guardias de seguridad en el supermercado para proteger las latas de comida, que eran auténticas. A pesar de ello, desaparecieron una lata de melocotón y cuatro pastillas de jabón.

«No hago sólo un tipo de largometraje, y no soy consciente de las diferentes pautas que existen. No eres consciente de que "esta película vaya a ser de tal género", sino que intentas hacer una película lo mejor y lo más entrenida posible. Y si tienes un estilo, ya lo detectarán quienes tengan criterio para ello.»

Billy Wilder [4]



La pesadilla fatalista

El universo negro es, en el fondo, un universo de pesadilla: está repleto de extrañas sincronías, sucesos inexplicables y encuentros casuales que crean una cadena de acontecimientos que arrastran a sus desafortunados protagonistas a un final anunciado. Algunos logran escapar de la pesadilla en el último momento y regresar a una relativa normalidad. Tal es el caso del empresario injustamente acusado en *La dama desconocida* (Robert Siodmak, 1944), rescatado de su sino gracias a los ingeniosos esfuerzos de su secretaria (Ella Raines), o del marido descarriado (Dick Powell) de *Pitfall* (Andre de Toth, 1948), cuya salvación del submundo negro se produce gracias a una serie de eventos casuales. Sin embargo, la mayoría, como Neff en *Perdición*, Christopher Cross (el nombre, «cruz», habla por sí solo), representado por Edward G. Robinson en la brillante obra de Fritz Lang *Perversidad* (1945), o Frank Bigelow (Edmond O'Brien) en *Con las horas contadas* (1950), están condenados a seguir las laberínticas convulsiones de su historia hasta el amargo final. Neff sella su propio destino al sucumbir a los encantos de la mujer fatal, Phyllis Dietrichson. Todas sus acciones a partir de entonces parecen diseñadas para conducirle a un final anunciado: desangrarse en el suelo de la aseguradora a la que intentó engañar. Cross también permite que la lujuria determine sus acciones, puesto que se convierte en el virtual esclavo de su mujer fatal, Kitty (Joan Bennett). El público es testigo de la inexorable entrega de este insensato soñador: le pinta las uñas de los pies, la instala en un lujoso apartamento... Probablemente, el destino de Bigelow es el más arbitrario y absurdo, según la definición existencialista clásica de la palabra: una mañana se levanta para descubrir que ha sido envenenado y que sólo le quedan unos días de vida. Pasa el resto del filme intentando encontrar a los responsables y, antes de morir, averigua con amarga ironía que el veneno iba destinado a otra víctima.

Detour, dirigida por el especialista en cine negro de bajo presupuesto Edgar G. Ulmer, respira el mismo aire de absurdidad. Narrada en *flashback*, y con la voz en *off* monótona y depresiva tan típica del cine negro, la película sigue la cadena de sucesos que han conducido a Al Roberts al estado en el que le vemos: despeinado, sin afeitar, sombrío y sin un céntimo. Está sentado en un bar, con la vista fija en una taza de café y aire taciturno. Un camionero elige una canción en el tocadiscos –*Can't Believe You Were in Love with Me*–, que desata una violenta reacción en Roberts y a la vez da inicio al *flashback*. Un cambio expresionista en la iluminación del café introduce el clima apropiado para la pesadilla que Roberts empieza a narrar.

PÁGINA ANTERIOR
Fotograma de *Noche en la ciudad* (1950)
Harry Fabian (Richard Widmark) es un perdedor incapaz de darse cuenta de que lo es. Todos sus ardides y maquinaciones están destinados a fracasar.

PÁGINAS 40/41
Fotograma de *La dama desconocida* (1944)
El arquitecto Scott Henderson (Alan Curtis, a la derecha) es sentenciado injustamente a muerte por el asesinato de su promiscua esposa. La tarea de encontrar al asesino recae en su secretaria, Carol *Kansas* Richman (Ella Raines), quien inicia un descenso hacia las profundidades de la ciudad.

«Nuestra hora está fijada y nadie puede reclamar ni un solo momento de vida más allá de los que nos ha predestinado el destino.»

Napoleón







Fotograma de *Pitfall* (1948)
El agente de seguros John Forbes (Dick Powell, a la izquierda), harto de la vida matrimonial, coquetea con Mona Stevens (Lizabeth Scott). Ambos son amenazados por un detective perdidamente enamorado de la chica: MacDonald (Raymond Burr). El filme se centra en el proceso que lleva a Forbes a comprender que el sueño americano no es más que una quimera.

El filme se traslada a un club de Nueva York donde Roberts toca el piano. Acompaña a su novia, Sue, una atractiva cantante que interpreta la melodía del tocadiscos, y su aspecto es mucho más próspero e incluso algo más feliz. Sin embargo, las apariencias engañan. Y es que mientras Roberts camina junto a Sue por una niebla prodigiosamente espesa, la misma sensación de pesimismo y fatalidad, tan evidente en la primera escena, invade su persona. Sue le comunica que quiere marcharse a Hollywood para hacer carrera y él le responde sin rodeos que le parece una idea estúpida, que no llegará a ninguna parte. Y mientras discuten, la niebla sigue espesándose, como para exteriorizar la propia confusión de Roberts acerca de la relación y sus planes de futuro. Finalmente, accede a dejarla marchar, aunque expresa su cólera en un tema que interpreta más tarde y en el que castiga las teclas en lugar de a Sue.

Roberts no puede soportar vivir sin su amada y decide reunirse con ella. Incapaz de permitirse un billete a Los Angeles, debe cruzar el país haciendo autoestop. Le recoge un embaucador muy sociable y con mucha labia llamado Haskell. Mientras conduce, Roberts nota que Haskell luce unos profundos arañazos en la mano. Espontáneamente, Haskell le cuenta que son producto de «el animal más peligroso del mundo: una mujer» que se había resistido a sus insinuaciones y a quien, literalmente, había tirado del coche. La hostilidad de Haskell hacia las mujeres le convierte en un claro reflejo de la ira que siente Roberts hacia Sue y hacia su habilidad para



forjarse un futuro, mientras que él acepta sumisamente el suyo. Los dos hombres van trabando amistad. Haskell le invita a cenar y permite que conduzca bajo un temporal de lluvia, pero cuando Roberts detiene el coche para colocar la cubierta del descapotable, Haskell se desploma... muerto. En realidad, en ningún momento se da una explicación plausible de su muerte. Tal vez motivado tanto por el presupuesto como por las elecciones artísticas, Ulmer ha pasado tanto tiempo creando un ambiente convincentemente expresionista por medio de una iluminación y unos escenarios minimalistas, que este suceso se presenta como otro absurdo momento casual en la fatalista pesadilla de Roberts. Presa del pánico, Roberts entierra el cadáver y asume la identidad y el dinero de Haskell para poder continuar su viaje hasta Los Angeles y hasta Sue.

Pero el destino no ha terminado con él, o tal como dice Roberts, «no importa el camino que tomes, el destino siempre te pone la zancadilla». No obstante, es importante destacar que, tal como ocurría con los protagonistas de las antiguas tragedias griegas, el destino de Roberts es en la misma medida obra de los «dioses» y suya propia. Aunque parece ignorarlo por completo, sus trágicos defectos –su furia, su pesimismo, su estupidez– encajan perfectamente con el plan que le depara el destino. De vuelta a la carretera desierta, divisa a una seductora autostopista (Vera), el mismo «animal peligroso» que había infligido los arañazos a Haskell. Ella sabe que Roberts no es Haskell y le amenaza con delatarle a menos que se atenga a sus planes.

Fotograma de *Con las horas contadas* (1950)
En la escena más intensa de la película, Frank Bigelow (Edmond O'Brien, a la derecha) mata al hombre que le ha asesinado. El largometraje es una carrera contra el tiempo: Bigelow es a la vez la víctima de un envenenamiento por iridio y el investigador de su propio asesinato.

«No importa el camino que tomes, el destino siempre te pone la zancadilla.»

Al Roberts (Tom Neal) en *Detour* (1945)

«Dígame, ¿con quién cree que está hablando? ¿Con una chica de pueblo? Oiga, señor, he estado por ahí y sé reconocer a un mal tipo cuando lo veo. ¿Qué hizo usted, machacarle la cabeza?»

Vera (Ann Savage) en *Detour* (1945)



ARRIBA
Rodaje de *Acosados* (1946)
En la prolongada escena de un sueño, Chuck Scott (Robert Cummings) es acusado del asesinato de Lorna Roman (Michèle Morgan). Chuck y Lorna finalmente logran escapar del esposo de esta última, un criminal, aunque acaban en el club nocturno donde se produce el asesinato del sueño.

DERECHA
Fotograma de *Side Street* (1950)
George Garsell (James Craig) echa de un taxi a un mensajero, Joe Norson (Farley Granger), sin ningún tipo de contemplación. Norson roba un sobre repleto de dinero para poder vivir el sueño americano junto a su esposa embarazada, pero su conciencia le puede y se lanza a viajar por lo más vulnerable de la sociedad norteamericana para conseguir su absolución.


BRAKES
RELINED
ADJUSTED
CITIES SERVICE



La relación que se crea entre ambos es perversa. Roberts se convierte literal y metafóricamente en el esclavo de Vera. Ella le insulta («no tienes cerebro») mientras él la sigue cargando con todo su equipaje («tan sólo debes recordar quién manda aquí»). Por la noche incluso cierra con llave la puerta de la habitación para que no escape. No obstante, Roberts acepta su sino con relativa sumisión. Evidentemente, teme que le entregue a la policía, pero hay otro motivo: llega un momento en el que cree que es otro castigo que debe aceptar, un castigo que le inflige el injusto destino que tan a menudo lamenta. Anteriormente, el espectador ha sabido que a Vera le queda poco tiempo de vida, y que pretende vengarse en la persona de Roberts de los abusos sufridos por parte de hombres como Haskell.

De camino a Los Angeles, Vera finalmente urde un plan para vender el coche y repartirse el dinero, pero en el concesionario cambia de opinión, al leer en un periódico que el rico padre de Haskell está a punto de morir. Roberts deberá hacerse pasar por el hijo para conseguir la herencia. Como siempre, Roberts vacila. Ella le recrimina sus constantes quejas y le dice que al menos tiene una vida, mientras que otros (refiriéndose a sí misma) estarían encantados de cambiar esa vida por la muerte a la que están abocados. Se emborracha y sigue insultándole («cada palabra que salía de sus labios era como un latigazo»), le arrebata el teléfono y entra en la habitación del hotel. Cae sobre la cama envuelta por el cable del auricular. Para evitar que llame a la policía y le delate, Roberts intenta agarrar el hilo y, al tirar de él, la estrangula. Roberts lo dice todo: «Estaba listo, acabado». Nadie iba a creer que había sido un accidente, como tampoco habrían creído su historia sobre la muerte de Haskell, o al menos eso cree él. Demasiado absurdo. Y de este modo, de nuevo, Roberts acepta su destino y renuncia a luchar.

Al final de la película, Roberts abandona el bar y vuelve a la carretera. Mientras le recoge una patrulla de color negro, muy de acuerdo con la ocasión, recita sus últimas frases, llenas de fatalismo: «El destino, o una fuerza misteriosa, puede señalarnos a ti o a mí sin ninguna razón en concreto». La profecía anunciada de Roberts finalmente se ha hecho realidad.

PÁGINA ANTERIOR
Fotograma de *Fourteen Hours* (1951)
Un joven desesperado (Richard Basehart, de blanco) se prepara para saltar desde el decimoquinto piso de un hotel de Nueva York el día de san Patricio.

ABAJO, IZQUIERDA
Fotograma de *El callejón de las almas perdidas* (1947)
El charlatán de feria Stanton Carlisle (Tyrone Power) logra convertirse en un falso espiritista, a costa de cualquiera que se cruce en su camino. Encuentra a su pareja perfecta en la doctora Lilith Ritter (Helen Walker), quien le sugiere que durante las sesiones utilice la información confidencial de que ella dispone. Su caída es mucho más rápida que su ascenso.

ABAJO
Fotograma publicitario de *Noche en la ciudad* (1950)
Harry Fabian (Richard Widmark) se limita a utilizar a su novia Mary Bristol (Gene Tierney) como fuente de dinero.





ARRIBA
Fotograma de *Detour* (1945)
Gracias a un *flashback,* sabemos que Al Roberts (Tom Neal, al piano) quiere seguir la pista de su novia Sue (Claudia Drake), cantante. Por eso cruza el país en autoestop, de Nueva York a Los Angeles.

DERECHA
Fotograma de *Detour* (1945)
De camino le recoge Charles Haskell Jr. (Edmund McDonald), que se duerme y muere mientras Al conduce. Al teme que la policía no crea en su inocencia, por lo que esconde el cuerpo y prosigue su viaje.

PÁGINA SIGUIENTE
Fotograma de *Detour* (1945)
Vera, una mujer de carácter, amenaza con delatar a Al y a continuación se sirve de él para reclamar la fortuna de los Haskell. Desesperado, Al tira del hilo del teléfono mientras Vera, borracha, se encuentra en la otra habitación, y de manera accidental acaba estrangulándola. ¿Qué más le deparará el destino?





ARRIBA

Rodaje de *La extraña mujer* (1946)

Hedy Lamarr (en el centro) se relaja mientras Edgar G. Ulmer (a la izquierda) ultima las líneas de diálogo con la secretaria de rodaje. Ambientada en el estado de Maine, en el siglo XVIII, la película reproduce las obstinadas maquinaciones de Lamarr para conseguir casarse y destruir a los hombres, y así acumular la mayor cantidad de dinero posible.

DERECHA

Rodaje de *Ruthless* (1948)

Edgar G. Ulmer (a la derecha) dirigió lo que algunos han calificado de *Ciudadano Kane* de bajo presupuesto, sobre el ascenso de un magnate (Zachary Scott) que en lugar de corazón tiene una calculadora. Junto a Ulmer aparecen Louis Hayward, Zachary Scott, Sydney Greenstreet, Lucille Bremer, Diana Lynn y Martha Vickers.



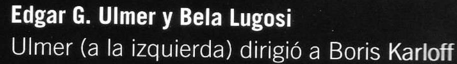
Edgar G. Ulmer

Edgar G. Ulmer nació el 17 de septiembre de 1904 en Olmütz, entonces parte del imperio austrohúngaro y actualmente de la República Checa. Estudió Arquitectura en la Academia de Artes y Ciencias de Viena, y Filosofía en la universidad de la misma ciudad. Se inició en el teatro siendo muy joven, como actor y escenógrafo, e incluso colaboró brevemente con el empresario teatral Max Reinhardt. En 1923 se marchó a Estados Unidos para trabajar en Broadway, pero no tardó en trasladarse a Hollywood para ejercer como escenógrafo de los Universal Studios. Regresó a Alemania en 1925 y trabajó como ayudante del director expresionista F. W. Murnau. En la misma época, colaboró también con futuros directores de cine negro como Robert Siodmak y Billy Wilder en *Gente en domingo* (1929). Tras encargarse de la organización de la producción y del montaje de *Tabú* (Murnau/Robert Flaherty), Ulmer aterrizó en Hollywood, de nuevo en los Universal Studios, primero como director artístico y a continuación como director de uno de los filmes de terror con más clase de la época, *Satanás* (1934) con Boris Karloff y Bela Lugosi como protagonistas. No obstante, pronto se vio enfrentado al magnate Carl Laemmle y se le incluyó en la lista negra de Hollywood. A partir de entonces se dedicó al cine de bajo presupuesto, a veces como productor y otras como diseñador de producción. Pasó el resto de su prolífica carrera haciendo películas de casi todos los géneros, incluidos filmes sobre problemas raciales, como *Moon over Harlem* (1939), y largometrajes yidis, como *The Light Ahead* (1939). Sus películas negras de la década de los cuarenta, que incluyen *Bluebeard* (1944), *Strange Illusion* (1945), *Extraña mujer* (1946) y *Ruthless* (1948), son famosas por su iluminación y escenografía expresionistas, al estilo alemán, al igual que su obra de ciencia ficción, *El ser del Planeta-X* (1951) y *The Amazing Transparent Man* (1960). Su último *film noir* fue *Murder is My Beat* (1955). Regresó a Europa en la década de los sesenta, donde hizo un poco de todo, desde fantasías de bajo presupuesto como *L'Atlantide* (1961) a películas nudistas. Murió en Woodland Hills, California, el 30 de septiembre de 1972.

«Me fascinaba la idea de internarme en ese largo camino que es el destino, y en el que el protagonista es un perdedor absoluto. Y el chico que lo interpretaba, Tom Neal, terminó en la cárcel tras asesinar a su propia esposa. Hizo prácticamente lo mismo que había hecho en la película.»

Edgar G. Ulmer [5]





Edgar G. Ulmer y Bela Lugosi
Ulmer (a la izquierda) dirigió a Boris Karloff y a Bela Lugosi (a la derecha) en *Satanás* (1934). Este destacado largometraje presentaba un diseño al estilo de *El gabinete del doctor Caligari* (1919), con guión de Peter Ruric (también autor de novelas negras bajo el seudónimo de Paul Cain).



La carga del pasado

Los protagonistas del cine negro suelen ser individuos perseguidos por su pasado. En realidad, la carga del pasado es uno de los principales temas del movimiento. En el clásico de Robert Siodmak *Forajidos* (1946), basado en un relato corto de Ernest Hemingway, el protagonista, Swede (Burt Lancaster), espera resignadamente su final a manos de dos matones, consciente de que el pasado finalmente ha dado con él. En *Venganza* (1945), dirigida y escrita respectivamente por dos futuros miembros de la lista negra, Edward Dmytryk y Adrian Scott, Gerard (Dick Powell), tras quedar emocionalmente paralizado por la muerte de su esposa, recorre el mundo lleno de resentimiento en busca de los criminales a los que considera responsables de su fallecimiento. En *Envuelto en la sombra* (1946), Galt, un detective privado incriminado y encarcelado por un crimen que no ha cometido, se regodea en la alienación y la autocompasión, y rechaza el afecto humano para perseguir a quienes le traicionaron. Según la historia de fondo, Galt es incriminado y enviado a la cárcel por su antiguo socio. El filme empieza con su puesta en libertad, aunque en pocos días es víctima de otra trampa: en esta ocasión es acusado de asesinato. Sin embargo, esta vez Galt ni siquiera sabe quién se la ha tendido. El resultado es un grito prolongado de angustia existencial destilado en la clásica queja de Galt a su secretaria: «Por dentro me siento muerto. Estoy envuelto en la sombra y no sé quién me está golpeando».

En *The Fallen Sparrow* (1943), John Garfield ofrece una conmovedora interpretación de un veterano de la guerra civil española que no consigue olvidar su período de encarcelación y tortura a manos de agentes franquistas. En *Mañana es vivir* (1945), Orson Welles interpreta el papel de un soldado mutilado que abandona a su esposa por vergüenza. Años más tarde siente la necesidad de regresar a su antiguo hogar. Incapaz de huir de su pasado o de afrontarlo de verdad, opta por una solución masoquista: adoptar otra identidad mientras trabaja cerca de su ex esposa y su propio hijo. En *Cry Vengeance* (1954), Mark Stevens repite el mismo papel de *Envuelto en la sombra.* Es un policía amargado, marcado física y emocionalmente, que ha decidido vengarse del hombre al que cree responsable de la muerte de su mujer e hijo. Sólo será capaz de liberarse del pasado atrapando al hombre que busca. No obstante, el más freudiano de estos largometrajes «cuasi freudianos» es *Recuerda* (1945), de Alfred Hitchcock. La psiquiatra Ingrid Bergman se obsesiona con un paciente (Gregory Peck) que ha bloqueado la memoria de su pasado y toda la culpa que lleva asociada. Hitchcock sitúa los elementos freudianos en primer plano (el más memorable

Fotograma publicitario de *Retorno al pasado* (1947)
Kathie Moffat (Jane Greer) corrompe y destruye al hombre que la ama, Jeff Bailey/Markham (Robert Mitchum).

«Las cosas siempre parecen más justas cuando miramos hacia atrás, y es desde esa torre inaccesible del pasado desde donde se asoma la nostalgia para hacernos señas.»

James Russell Lowell

ARRIBA

Fotograma de *Retorno al pasado* (1947)
Whit Sterling contrata al detective Jeff Markham para encontrar a Kathie, la mujer que le disparó y le robó, pero Jeff se rinde a los encantos de Kathie. El socio de Jeff, Jack Fisher (Steve Brodie, a la derecha) encuentra su rastro.

DERECHA

Fotograma de *Retorno al pasado* (1947)
Jeff Bailey narra la primera mitad del filme a Ann (Virginia Huston) mientras viajan hacia el lago Tahoe donde Bailey ha de volver a reunirse con Whit Sterling después de tres años. Jeff confiesa a Anna: «Estoy cansado de huir».



«No la veía nunca durante el día. Parecía que sólo vivíamos de noche. Las tardes se iban desvaneciendo como el humo de un cigarrillo.»

Jeff Bailey (Robert Mitchum) en *Retorno al pasado* (1947)

de ellos es la secuencia de sueños diseñada por Salvador Dalí), que la psiquiatra debe descodificar para salvar a su paciente/amante. Incluso una lista tan parcial como ésta de filmes negros del período clásico, en los que aparecen personajes heridos tanto emocional como físicamente por sucesos pasados que no pueden o, más frecuentemente, optan por no purgar, basta para demostrar la preeminencia del tema.

En *Retorno al pasado* (1947), dirigida por el veterano del cine negro Jacques Tourneur, con guión del novelista y guionista del mismo género Daniel Mainwaring y con fotografía del habitual del *film noir* Nicholas Musuraca, el título lo dice todo. El protagonista, Jeff Bailey/Markham, interpretado por el icono del cine negro Robert Mitchum, se ha enterrado en Bridgeport, una pequeña ciudad en las montañas de California. Allí se ha forjado una nueva vida: es propietario de un garaje y tiene como empleado a un muchacho prácticamente sordomudo que ve en él a un padre. Sale con una virginal chica, Ann, que le considera «misterioso», pero que aún así le quiere. El escenario es la antítesis de las ciudades de las que Bailey intenta escapar. Pero el pasado se resiste a desaparecer y finalmente toma forma humana con la llegada de Joe, un matón vestido con gabardina negra que el antiguo jefe de Bailey, Whit Sterling, ha enviado para llevarlo ante él.

Bailey accede a regresar a la oscuridad y el caos de la ciudad, pero antes le confiesa su pasado a Ann durante el viaje hacia la casa que Sterling posee junto al lago Tahoe: «Estoy cansado de huir… Quiero aclarar esto de una vez». En un *flashback* típico del género, Bailey narra de forma lacónica, casi fatalista, la historia que le ha llevado a este *impasse*. Con el inicio del *flashback*, el ambiente y las imágenes del filme también cambian por completo. Las espaciosas y aireadas montañas, así como la luz diurna, son reemplazadas por exteriores nocturnos e interiores, a menudo bares abarrotados, clubes ruidosos y calles laberínticas. El cambio señala el descenso al oscuro pasado que persigue al protagonista.

En este punto, los autores introducen en la obra a la mujer fatal: Kathie Moffat. Años antes, Sterling había enviado a Bailey, un detective privado que operaba fuera de Los Angeles y San Francisco, en busca de Kathie, una mujer que le había disparado y robado cuarenta mil dólares. Bailey la sigue hasta Acapulco. La primera visión de esta mujer condensa visualmente no sólo la razón de su obsesión, sino también por qué la interpretación de la actriz Jane Greer en el papel de Kathie se convirtió en un modelo para las futuras mujeres fatales. «Entonces fue cuando la vi», explica la voz en *off* que acompaña la entrada de Kathie en un oscuro y sórdido café, iluminada por el sol. Se mueve lánguidamente pero con seguridad, y se sienta a una mesa, negándose a admitir la presencia de Bailey aunque es consciente de su mirada. Se comporta de forma fría y serena, mientras Bailey entabla conversación con chistes malos sazonados con gastadas frases para ligar. Kathie rechaza sus intentonas, y únicamente le promete que quizá una noche vuelva a un café cercano. Y de este modo, Bailey inicia su vela, esperando pacientemente, como un autómata, hasta que ella vuelve («al fin llegó»), iluminada por la luna. Bailey sucumbe. «Le será muy fácil llevarme a donde se le antoje», le dice él casi proféticamente. Y así lo hace. A medida que su relación va evolucionando, miente a Sterling sobre el paradero de la chica, arriesgando su propia vida a manos de sus gorilas. Finalmente, consiguen escapar y reunirse en una cabaña situada en los sombríos bosques que rodean Los Angeles. Pero su plan para un futuro en común se ve amenazado por Fisher, el socio de Bailey, quien ansía una parte del dinero que cree que ha robado Kathie. Fisher y Bailey mantienen una pelea en la cabaña, sus cuerpos entran y salen de las sombras. Kathie les contempla en primer plano y, durante unos segundos, la cámara revela

«En realidad, es una cuestión de dramatismo. La tragedia, por definición, no suele tener solución. Bien mirado, ¿no es Edipo también existencial? Las mujeres son fatídicas, pero escribes sobre ellas porque venden. Todo es producto de eso. Y en cuanto a Retorno al pasado*, el libro y la película son totalmente distintos. El filme es mucho mejor, mucho menos confuso.»*

Daniel Mainwaring, guionista y novelista también conocido como Geoffrey Homes [6]



ARRIBA
Fotograma de *Retorno al pasado* (1947)
Jeff encuentra a Kathie en Acapulco y la espera en el café Pablo. «Conocía muy bien mis debilidades.»

PÁGINA 56
Fotograma de *I Married a Communist* (1950)
Brad Collins (Robert Ryan, a la derecha), un hombre de éxito, había pertenecido al partido comunista, que ahora le reclama de nuevo. Aquí intenta proteger de Bailey (William Talman) a Nan (Laraine Day), con quien se acaba de casar, y a sí mismo.

PÁGINA 57
Fotograma de *Unidos por el crimen* (1951)
El ex convicto Bill Clark/Mike Lewis (Steve Cochran) intenta olvidar su pasado, pero tras matar al nuevo novio de su amiga, Catherine Higgins (Ruth Roman), se ve obligado a darse a la fuga.







Fotograma de *Secreto tras la puerta* (1948)
Durante una visita a México, la heredera Celia (Joan Bennett) impulsivamente se une en matrimonio a Mark Lamphere, el editor de una revista de arquitectura, que ha redecorado seis de las habitaciones de su casa para reproducir los escenarios de crímenes famosos. La séptima está cerrada y Celia quiere saber por qué. La casa es una metáfora de la mente de Mark, tal como demuestra la reflexión de Celia: «Mantiene su mente cerrada, como esta puerta».

una sonrisa sádica en su rostro, como si finalmente se hubiera quitado la máscara que luce ante su afectuoso amante y exhibiera la fría asesina que esconde debajo, alguien capaz de disparar a su ex amante, Sterling, además de acabar con Fisher cuando Bailey falla. Kathie dispara a Fisher y se pierde en la noche.

El *flashback* finaliza cuando Bailey entra en la cabaña del lago Tahoe y encuentra a Kathie de nuevo cómodamente instalada con Sterling. Kathie convence a Bailey para que acepte un último encargo de Sterling: robar determinados papeles a un abogado que amenaza con delatar a Sterling a Hacienda. Aunque Bailey parece dudar de ella cuando alega tener miedo de Sterling, su naturaleza susceptible y su persistente obsesión erótica hacen que acabe aceptando. Es obvio que aún siente su magnetismo, por mucho que le dedique una típica frase de la dura y lacónica poesía del cine negro: «Eres como una hoja que el viento arrastra de una alcantarilla a otra».

Una vez en San Francisco, Bailey empieza a dudar. Se da cuenta de que Kathie y Sterling pretenden colgarle el asesinato del abogado, y eso hacen. Pese a que Bailey ha descubierto la trama, Kathie logra salir airosa de la situación recurriendo al fatídico romanticismo y a la naturaleza sexual del protagonista. Le propone que escapen juntos a México, y él acepta. Como la mayoría de protagonistas de cine negro, Bailey tiene profundos defectos, y a diferencia de Kathie, que se muestra muy decidida, *él* es la hoja que el viento lleva de un lado a otro. Cada movimiento parece arrastrarle más y



Fotograma de ***Envuelto en la sombra*** **(1946)**
El detective Bradford Galt (Mark Stevens, a la derecha) queda libre tras haber cumplido condena a causa de la trampa que le tendió su socio, Tony Jardine (Kurt Kreuger, a la izquierda). Pero es víctima de otra encerrona: le acusan del crimen de su antiguo socio. Confiesa a su secretaria: «Por dentro me siento muerto. Estoy envuelto en la sombra y no sé quién me está golpeando».

más hacia el interior de un oscuro laberinto visualizado convincentemente por las oscuras calles de San Francisco. Bailey sólo consigue romper su vínculo con ella y con su pasado cuando Kathie intenta colgarle el asesinato de Fisher. Entonces exige dinero por los documentos que quiere Sterling y que ha tomado del despacho del abogado.

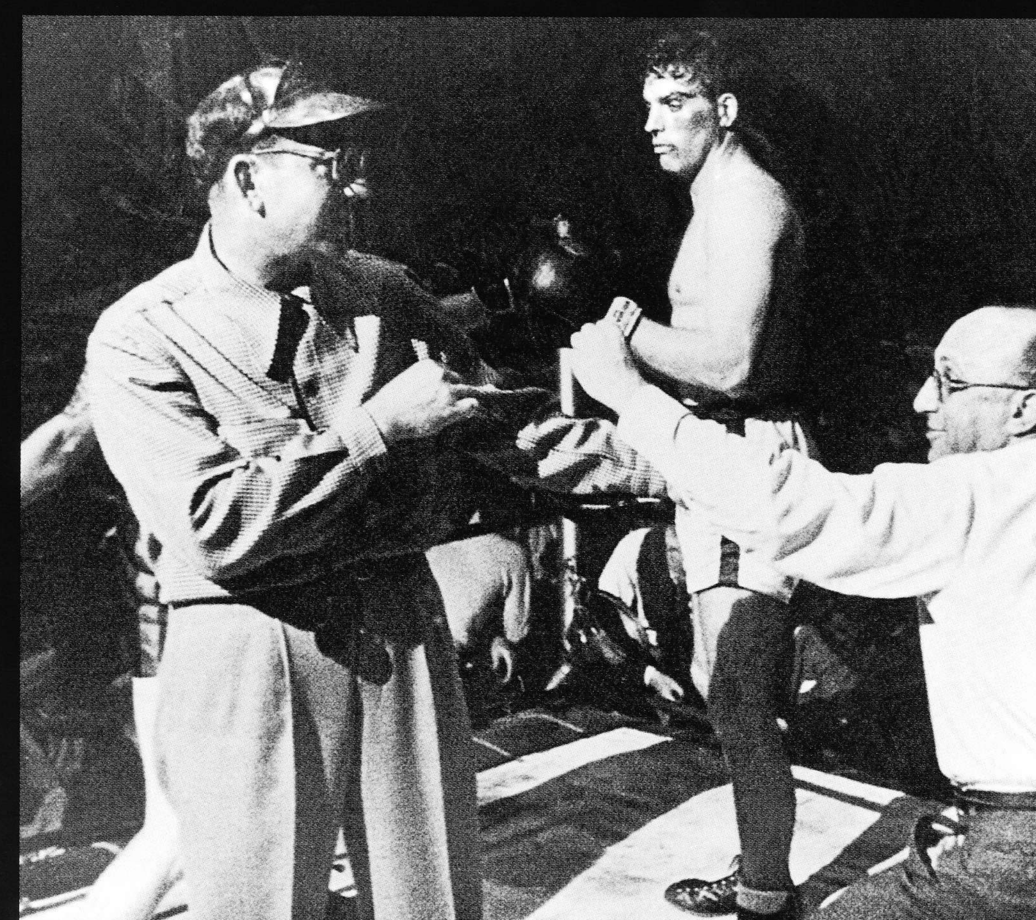
Pero en el cine negro pocas veces se permiten los éxitos rotundos. Bailey regresa a Bridgeport, pero Joe vuelve a encontrarle. En primera instancia le salva el chico sordo, aunque nadie puede alterar el destino de Bailey; sólo él puede intentarlo. Regresa a casa de Sterling, pero le encuentra muerto: Kathie le ha disparado y tiene todo el dinero. Al estilo de una mujer araña, como Phyllis Dietrichson en *Perdición*, toma el control de la situación: «Nunca te dije que fuera distinta de como soy. Tú te formaste una idea equivocada». Kathie aún le desea y le chantajea amenazándole de acusarle del asesinato de Fisher, para así obligarle a regresar con ella a Acapulco y retomar su aventura romántica. Él parece aceptar su ultimátum pasivamente («para prepararme yo mismo el patíbulo»), pero al acercarse a un control policial, le obliga a virar el coche bruscamente. Kathie le dispara mientras la policía acribilla el coche a balazos.

Los autores añaden una nota optimista a esta historia: liberan a Ann de sus ataduras con el pasado. Ann pregunta al chico sordo si Jeff realmente huía con Kathie. El chico miente, asintiendo, y permite así que Ann siga adelante con su vida, libre de la carga que supondrían los recuerdos que tanto habían perseguido a Bailey.

ARRIBA
Fotograma de *Forajidos* (1946)
A través de múltiples *flashbacks,* seguimos a un investigador de seguros que intenta averiguar cómo Swede (Burt Lancaster, a la derecha) pasó de ser boxeador a criminal y, finalmente, a ayudante de gasolinera, y por qué ha aceptado que dos asesinos le hayan matado sin oponer resistencia.

DERECHA
Fotograma de *Forajidos* (1946)
El director Robert Siodmak (a la derecha) juega con el director de fotografía Woody Bredell.

PÁGINA SIGUIENTE
Fotograma de *Forajidos* (1946)
Swede va a la cárcel para evitar que su novia, Kitty, también tenga que ingresar. Cuando deja de escribirle, Charleston (Vince Barnett, a la derecha) le advierte de que la relación ha terminado. Destrozado por Kitty, Swede se ha cansado de vivir. De ahí que acepte su muerte.











Jacques Tourneur

Jacques Tourneur nació en París el 12 de noviembre de 1904, hijo de un célebre director francés de cine mudo, Maurice Tourneur. Se trasladó a Hollywood en 1914 con su padre, quien empezó a trabajar en el sistema de estudios de Hollywood. En 1924, obtuvo su primer trabajo en el cine como chico de los recados, en MGM. También trabajó como montador y supervisor de guiones para su padre, tanto en Hollywood como, posteriormente, en París. Inició su carrera como director en 1931 en la industria cinematográfica francesa, para luego volver a Hollywood en 1935, en solitario, donde trabajó como director de segunda unidad para los cortometrajes de Pete Smith en la MGM. En 1939 se pasó a los largometrajes. Dejó los estudios MGM para unirse al equipo de Val Lewton en la RKO, donde dirigió clásicos de terror como *Yo anduve con un zombie* (1943) y *La mujer pantera* (1942), que le valieron la reputación de ingenioso director de películas de bajo presupuesto. Con todo, nunca se le clasificó como director de terror, ya que Tourneur trabajó en numerosos géneros. Además de *Retorno al pasado*, Tourneur dirigió *Berlín Exprés* (1948) y *Nightfall* (1957), basada en la novela de David Goodis. También rodó *westerns*, como *Tierra generosa* (1946), y romances históricos, como *La mujer pirata* (1951) y *Martín el gaucho* (1952). Regresó a Europa, donde permaneció durante un breve período para rodar dos películas en el Reino Unido, incluido uno de los clásicos del género de terror, *La noche del demonio* (1957). Tourneur pasó la mayor parte de su última década profesional dirigiendo programas para televisión, con algún largometraje ocasional de bajo presupuesto, como la parodia de las películas de terror de Roger Corman, *La comedia de los terrores* (1964). Tourneur se retiró a finales de la década de los sesenta y murió en Francia el 19 de diciembre de 1977.

ARRIBA, IZQUIERDA
Rodaje de *Retorno al pasado* (1947)
Jane Greer y Robert Mitchum escuchan atentamente a Jacques Tourneur mientras da instrucciones sobre la escena final, cuando Jeff dice: «Nos merecemos el uno al otro». A la derecha aparece el director de fotografía, Nicholas Musuraca, quien también estuvo tras el objetivo en *Stranger on the Third Floor*, *La huella del recuerdo* y *Deadline at Dawn*.

ARRIBA
Rodaje de *Retorno al pasado* (1947)
Jacques Tourneur ayuda a Jane Greer a probarse vestuario alternativo. A Greer le hubiera gustado hacer más comedia ligera, pero su caracterización en *Retorno al pasado* resulta tan convincente que sigue siendo su papel más conocido.

PÁGINA ANTERIOR
Rodaje de *Retorno al pasado* (1947)
Mientras Jeff y Fisher pelean, Kathie esboza una ligera sonrisa antes de disparar a Fisher. Se queja a Bailey de que se negara a asesinar a Fisher pese a necesitar que muriera.

«Nada de "miradas hostiles". Ni expresividad. Al principio actúas como una buena chica, pero después de matar al hombre que encontráis en la cabaña, te vuleves mala. ¿Sí? La primera mitad, buena chica. La segunda mitad, mala.»

Jacques Tourneur, director, a Jane Greer sobre su interpretación en *Retorno al pasado*[7]



Las películas sobre grandes golpes

El abrazo de la muerte (1949) combina buena parte de la temática propia del cine negro: el amor obsesivo o «loco» que sentencia a muchas parejas fugitivas; la narración en primera persona entretejida en una estructura de *flashbacks*; un complejo golpe como núcleo del argumento, y la simple traición. *Forajidos*, del director Robert Siodmak, presenta una yuxtaposición de elementos narrativos muy similar: a un detective le obsesiona averiguar por qué un hombre está tan dispuesto a morir y recompone las piezas de la historia en un *flashback* constituido por varias entrevistas. Como en *El abrazo de la muerte*, una mujer fatal y una traición después de un atraco sellan el destino del protagonista (interpretado en ambos filmes por Burt Lancaster).

Varias películas del género estrenadas después de *El abrazo de la muerte* comparten dichos elementos, como *El demonio de las armas* (1950), que a pesar de ser, ante todo, un filme sobre una pareja que huye, presenta varios golpes sonados, y *Al rojo vivo* (1949), que comienza y termina con robos muy elaborados e incorpora tanto elementos de duplicidad sexual como la figura de un «cerebro», es decir, un estratega del crimen que diseña un plan para que lo ejecuten otros. Los largometrajes *Asalto al coche blindado* y *La jungla de asfalto*, ambos de 1950, desarrollan ese concepto de «cerebro», convirtiéndolo en uno de los personajes principales. Al estilo de *Forajidos*, *Drive a Crooked Road* (1954) y, anteriormente, *Paula* (1947) se sirven de una mujer fatal para seducir a un «loco» especialmente dotado para el crimen.

Al rojo vivo, una película sin duda memorable por la interpretación de James Cagney en el papel de Cody Jarrett, un personaje enamorado de su madre y víctima de constantes jaquecas, centra su atención en la traición más que en la planificación del atraco. La enloquecida huida de Jarrett, durante la cual vuela un depósito de gasolina mientras grita: «¡hecho, mamá, la cumbre del mundo!», reduce la estructura del gran golpe a pura sociopatía. *La jungla de asfalto* presenta un planteamiento más intelectual. La novela de W. R. Burnett, en la que se basa, subraya la distinción entre los proletarios que ejecutan materialmente el robo, el filosófico europeo que encarna al cerebro del atraco y el abogado corrupto que financia la empresa para mantener un estilo de vida aristocrático. La película de John Huston retiene gran parte de esa estructura, pero irónicamente lo que arruina la empresa en el filme no es la perfidia, sino la lealtad.

Fotograma publicitario de *El abrazo de la muerte* (1949)
Steve Thompson (Burt Lancaster) está dispuesto a hacer cualquier cosa para permanecer junto a su ex esposa Anna (Yvonne De Carlo), incluido ayudar al nuevo esposo de Anna, Slim Dundee, a atracar el coche blindado con el que trabaja.

«Todo está determinado, el principio como el fin, por fuerzas sobre las que no tenemos ningún tipo control. Está determinado tanto para el insecto como para la estrella. Seres humanos, vegetales, polvo cósmico... todos bailamos al son de una misteriosa melodía entonada en la distancia por un gaitero invisible.»

Albert Einstein [8]

El honor entre ladrones es también la clave de *Atraco perfecto* (Stanley Kubrick, 1956), un filme justamente celebrado por su intricada narrativa no lineal. Buena parte de sus protagonistas ejecutan lacónicas interpretaciones, contrarrestadas por un trasfondo histérico en el trabajo de Elisha Cook, Jr. y Timothy Carey. La inclinación de Kubrick por los argumentos fatalistas combina a la perfección con la traición y los cortantes diálogos de Jim Thompson. Al cabo de un año, Cook volvió a aparecer en *Plunder Road* (1957), que, a diferencia de *Atraco perfecto,* evita las escenas solapadas y todo tipo de instrumentos deliberadamente analíticos con el objetivo de favorecer una ironía elemental en la que los atracadores tropiezan con sus propias y elaboradas medidas preventivas.



ARRIBA
Fotograma de *The Burglar* (1957)
El delincuente profesional sabe bien lo que hace y utiliza las herramientas adecuadas. Aquí, Nat Harbin (Dan Duryea) roba un collar de diamantes de la mansión de un espiritista.

PÁGINA SIGUIENTE
Fotograma de *La jungla de asfalto* (1950)
Dix Handley (Sterling Hayden), el matón de la banda, hace guardia mientras el especialista Louis Ciavelli (Anthony Caruso) abre la caja.

En las películas sobre grandes golpes, los diferentes tipos de criminal, a menudo con distintas habilidades y pasados divergentes, reunidos por un cerebro o por pura coincidencia, no son inmunes a las pugnas internas y al antagonismo entre sus filas. Uno de los últimos ejemplos del período clásico, *Odds Against Tomorrow* (1959), utiliza la animosidad racial para crear ese conflicto. Más típicos son los personajes como Slim Dundee y Steve Thompson en *El abrazo de la muerte*, socios criminales algo renuentes unidos por una mujer fatal.

Tras la repentina muerte de Mark Hellinger, el productor de *Forajidos*, la adaptación de la compleja narrativa de *El abrazo de la muerte* recayó en Robert Siodmak y en el guionista Daniel Fuchs, que cambiaron el escenario original del golpe, que como en *Forajidos* era un hipódromo, por el atraco a un coche blindado. Y, aún más significativamente, incorporaron una estructura de *flashbacks* y un protagonista sentenciado por haber elegido a la mujer equivocada, a semejanza de *Forajidos.*

Desde la toma aérea inicial, que cruza la ciudad sumida en la oscuridad hasta posarse en el aparcamiento de un pequeño club nocturno, *El abrazo de la muerte* invoca los característicos indicadores de fatalidad del cine negro: la lejana visión de un paisaje urbano anónimo, los frenéticos acordes de Miklós Rózsa cediendo gradualmente ante la música de baile procedente del club, el predestinado desplazamiento hacia un interior a causa de la atracción que ejerce algo o alguien desconocido. La imagen pasa de una perspectiva omnisciente a un enfoque particularizado –los faros de un coche barren el aparcamiento e iluminan a dos figuras abrazadas– y anticipa con eficacia la cualidad determinista de la narrativa. Esta forma de presentar a los amantes, Steve y Anna, se sirve de las convenciones del cine negro para situar abruptamente al espectador en el punto de vista de los protagonistas y aislar un momento que combina el temor a ser descubiertos con la excitación sexual. Sólo los *flashbacks* subsiguientes detallarán la verdadera naturaleza de la relación entre Thompson y Anna. Su narración es casi un lamento explícitamente determinista: «Desde el principio, todo fue en una dirección. Estaba escrito en las cartas, o fue el destino, una maldición, como quieran llamarlo».

El temor y la excitación, tan obvios en esa primera escena, son componentes de la obsesión fatal de Thompson, una obsesión que expone con todo detalle al rememorar su reencuentro con Anna. El espectador invade su ensueño, solo en el bar, no disoluto, sino buscando una escapatoria. Mientras Thompson intenta disipar esa inquietud indefinida, de repente una toma focalizada obliga al público a experimentar lo que ve el protagonista. A través de la sala brumosa, el objetivo aísla a una pareja que baila. Mientras Thompson se esfuerza por verles mejor, la mujer se da la vuelta. Su rostro se hace visible por un momento y a continuación se pierde entre la multitud. Es Anna, la ex esposa de Thompson, por la que éste todavía siente una obsesión tanto emocional como física. No son únicamente los elementos formales de la toma



los que idealizan el aspecto de Anna, sino que el uso de la focalización establece una conexión económica y no verbal entre su aspecto y la opinión que Thompson tiene de ella. De repente, Anna está ahí, oníricamente ante él, como si hubiese surgido de las profundidades del ensueño inicial. De hecho, es posible que en un principio Thompson crea que se trata de una alucinación, puesto que nada, excepto su deseo incontenible, justifica su presencia en el club. Al ser puramente visual, la articulación de la relación entre Thompson y Anna no puede ser malinterpretada. Al público no se le presenta una perspectiva de lo que Thompson literalmente ve, que queda medio oculto por el teleobjetivo y la cámara lenta. La toma es más bien una remarcable amalgama de su subjetividad: lo que ve Thompson queda distorsionado por la poderosa emoción que siente.

Esta secuencia es clave para entender la película y la destrucción final de su protagonista. La iluminación y la composición –tanto de los exteriores diurnos de Angel's Flight, lugar de residencia de Thompson, como de las visitas que hace a Anna a la mansión de Dundee y de las tomas del propio Thompson en pleno trabajo, completamente iluminadas– son de carácter naturalista. Sin embargo, con los datos aportados por el punto de vista subjetivo y la voz en *off* de las primeras escenas, tanto funcional como estilísticamente devienen propias del cine negro. Y es que reflejan la insatisfacción de Thompson por su gris entorno. De nuevo, a los ojos de Thompson, la escenificación expresionista del robo, las figuras enmascaradas desplazándose con aprensión a través de unos fotogramas llenos de humo, así como su fatal excitación, se convierten en una variante de la promesa sexual de la secuencia inicial, digna de una pesadilla. Una pesadilla que se traslada a la claustrofóbica paranoia de Thompson en el hospital, donde una serie de ansiosos primeros planos rememoran las tomas introductorias: por un lado espera que Anna llegue y, por otro, que no lo haga. Finalmente, la lenta panorámica sobre los cadáveres de Thompson y Anna, en un reposo que ni siquiera la estridencia de las sirenas logra perturbar, invierte el desplazamiento hacia el interior de la primera toma, al tiempo que la ominosa banda sonora de Rózsa forma una coda final similar a un cántico.



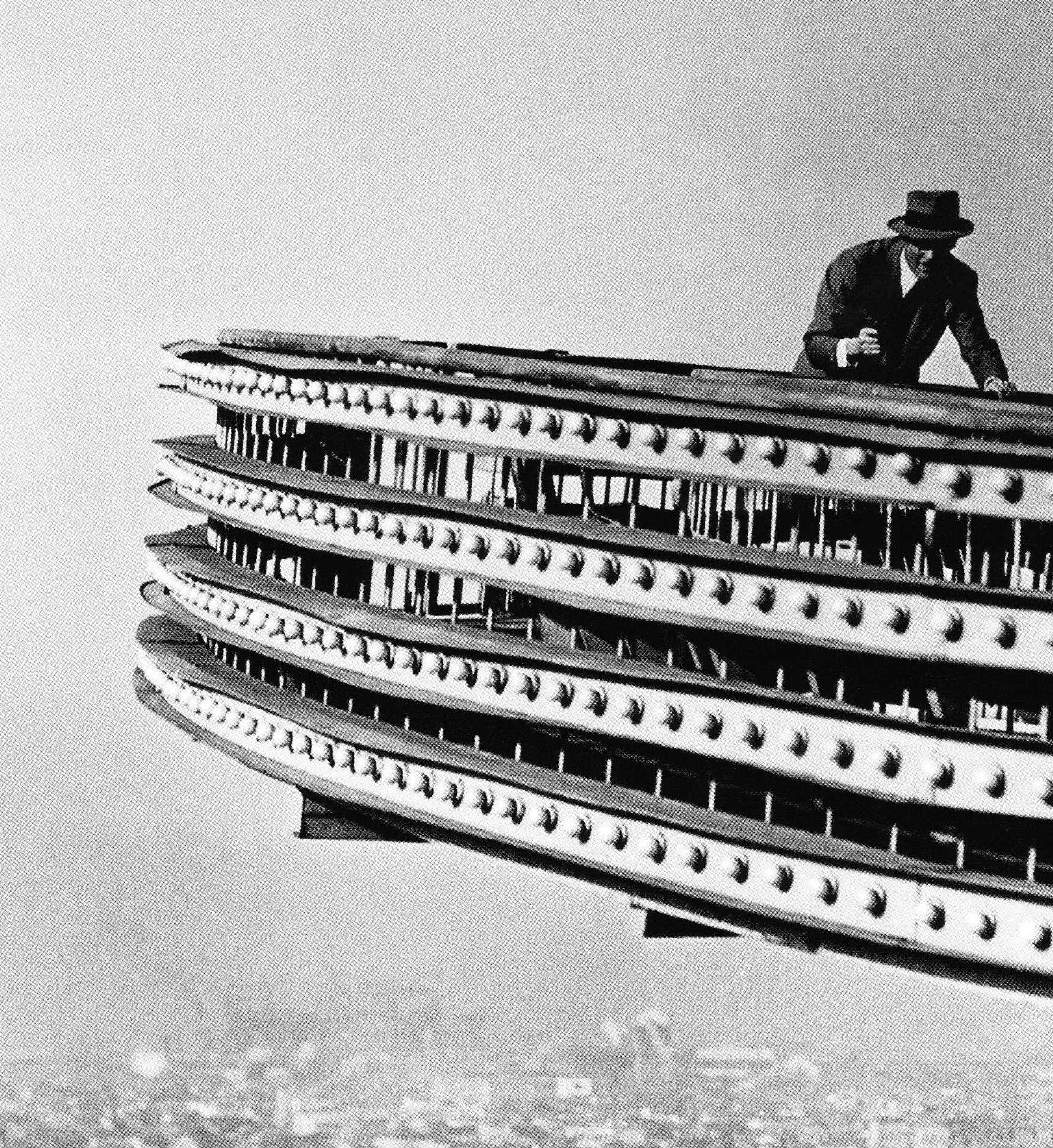


ARRIBA
Fotograma de *Plunder Road* (1957)
El golpe está tan meticulosamente planeado que culmina con éxito. Aun así, sea por el plan en sí o por los miembros de la banda, siempre se produce un error fatal que motiva su detención o su muerte. En *Plunder Road,* Skeets (Elisha Cook, Jr.) tiene un camión repleto de oro, pero el peso le delata y es detenido.

DERECHA
Fotograma de *La jungla de asfalto* (1950)
Cuando empiezan a llover las traiciones, Dix Handley le procura algún dinero al cerebro Doc Riedenschneider (Sam Jaffe, a la derecha) y le insta a huir. Pero Doc se entretiene en admirar a una joven bailando y la policía le detiene.

PÁGINA SIGUIENTE
Fotograma de *Rififi* (1954)
Tras el golpe, una banda rival secuestra a Joe, el hijo de los Swede, y exige el botín a cambio. En el fotograma, Tony le Stéphanois (Jean Servais, a la derecha) encuentra al chico con Rémi Grutter (Robert Hossein). Tony dará su vida para salvarle.

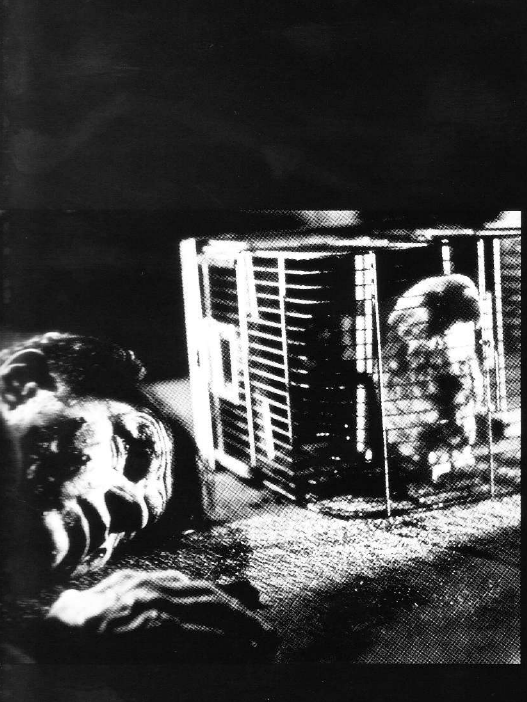






ARRIBA
Fotograma de *Al rojo vivo* (1949)
Cuando finalmente la banda queda acorralada, el líder a menudo intenta seguir ascendiendo. Aquí, Cody Jarrett (James Cagney), un gángster obsesionado con su madre, grita «¡hecho, mamá, la cima del mundo!», mientras le consumen las llamas durante el tiroteo en el clímax de la película.

IZQUIERDA
Fotograma de *La casa de bambú* (1955)
Un policía de incógnito, Eddie Kenner, persigue al líder de una banda, Sandy Dawson (Robert Ryan), en un parque de atracciones situado en lo alto de un edificio en Tokio. La fijación de Sandy por Kenner muestra indicios de homosexualidad, y Kenner actúa de forma moralmente reprobable para poder permanecer en la banda.



ARRIBA

Fotograma de *Atraco perfecto* (1956)

Todos los miembros de la banda acaban muertos o en la cárcel. El cadáver de George (Elisha Cook, Jr.) aparece tendido, finalmente libre. En vida se había sentido tan encerrado como un pájaro en una jaula.

DERECHA

Fotograma de *Atraco perfecto* (1956)

George y su despilfarradora esposa Sherry mantienen una relación sadomasoquista. Cuando ésta se entera de que George es parte de la banda que ha perpetrado el atraco, ella y su amante planean robar el dinero a los atracadores. El resultado es una masacre; los cuerpos quedan esparcidos por toda la habitación, como los resguardos de apuestas ya descartados que aparecen en el suelo al inicio del largometraje.



Empezando con la dinámica de la relación entre Thompson y Anna y estableciéndola con precisión, sobre todo a través de la puesta en escena, Siodmak liga irrevocablemente todos los sucesos posteriores a ese primer momento fatal en el club nocturno, un momento que gobernará el destino de Thompson. ¿Hubiera estado «escrito en las cartas» de no ser por las falsas promesas de Anna? «Todo lo que nos ocurrió, todo lo que pasó antes, lo olvidaremos», le dice a Steve. «Ya lo verás. Haré que lo olvides. Una vez esté hecho, una vez haya pasado todo y estemos seguros, sólo seremos tú y yo. Tú y yo. Tal como debería haber sido desde el principio.»

Mediante la narración y estructura del *flashback*, Siodmak deja claro desde el principio que la visión que Anna tiene de «tú y yo» está condenada al fracaso. Combinando un amor demencial, el fracaso de un atraco y la duplicidad emocional, si cabe de forma más convincente que en *Forajidos*, Siodmak hace de *El abrazo de la muerte* uno de los filmes más trágicos y persuasivos del cine negro.



Rodaje de *El abrazo de la muerte* (1949)
Robert Siodmak (a la izquierda) sitúa a Yvonne De Carlo y a Burt Lancaster. El aspecto físico de su relación es muy importante. Anna sugiere que Slim Dundee es incapaz de satisfacerle sexualmente, tal como lo hacía Steve, lo que anima a Steve a intentar recuperarla.

Robert Siodmak

Robert Siodmak nació en Dresde el 8 de agosto de 1904. Tras cursar estudios en la academia local de los Tres Reyes (interrumpidos por el tiempo pasado en una escuela especial para estudiantes problemáticos), Siodmak ejerció por un breve tiempo de actor, de gira con una compañía de repertorio. Condenado a interpretar papeles mal pagados debido a su grave miopía y a sus ojos saltones, Siodmak regresó a Dresde y empezó a trabajar en un banco. Cuando en 1925 el hundimiento económico de Alemania arruinó la industria bancaria, Siodmak encontró trabajo montando y escribiendo títulos para películas mudas. En 1929, mientras trabajaba como ayudante de director, Siodmak convenció a sus empleados para que financiaran un cortometraje sobre los berlineses en su día libre, *Gente en domingo*. Entre los colaboradores destacaban su hermano Kurt, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer y Fred Zinnemann. Al cabo de un año, Siodmak era contratado como director de largometrajes por la UFA. En 1933, su película *Brennendes Geheimnis* (1933) fue denunciada por Joseph Goebbels y no llegó a estrenarse. A causa de su origen judío, Siodmak y su hermano huyeron a París, donde trabajaron en la industria cinematográfica hasta que Alemania invadió Francia en 1940. Pese a ser hijos de un ciudadano norteamericano, los hermanos Siodmak nunca habían visitado Estados Unidos antes de emigrar a dicho país. Allí, tras un breve período en la Paramount, que le cedió a la Twentieth Century-Fox y la Republic, y después de su primer *film noir*, *Fly by Night* (1942), Siodmak se marchó a los estudios Universal y dirigió *Son of Dracula* (1943). Después de esa breve incursión en el género del terror, Siodmak, prácticamente por sí solo, convirtió dichos estudios en una factoría de cine negro, con películas como *La dama desconocida* y *Luz en el alma* (ambas de 1944), *El sospechoso* y *Pesadilla* (ambas de 1945), *A través del espejo*, *Forajidos* y *La escalera de caracol* (todas de 1946). Siodmak volvió a trabajar en la Twentieth Century-Fox, donde rodó *Cry of the City* (1948) y en la Paramount, con *The File on Thelma Jordon* (1950), su último *film noir*. En 1952 formó de nuevo equipo con Burt Lancaster para la popular comedia de acción *El temible burlón* (1952), filmada en Europa, donde Siodmak permaneció para dirigir largometrajes de productores alemanes, británicos y norteamericanos, entre los que destacan los proyectos en inglés *Escape from East Berlin* (1962) y *La última aventura* (1967). Murió en Suiza el 10 de marzo de 1973.



ARRIBA

Fotograma de *The File on Thelma Jordon* (1950)

Thelma Jordon (Barbara Stanwyck) siente remordimientos por todo el daño que ha causado; por eso utiliza el mechero de un coche para atacar a Tony Laredo (Richard Rober). A consecuencia de ello, el coche cae por un acantilado. Thelma confiesa sus crímenes para limpiar de culpa a su amante y víctima, Cleve Marshall, aunque éste arrastrará la herida emocional durante el resto de su vida.

IZQUIERDA

Fotograma de *La dama desconocida* (1944)

Carol Richman (Ella Raines) intenta salvar a su jefe de una sentencia de muerte y se hace pasar por una chica de vida alegre. Es entonces cuando Cliff March (Elisha Cook, Jr.) la lleva a una sesión de jazz (presumiblemente animada por las drogas). La intensidad orgásmica de la escena constituye uno de los puntos culminantes del largometraje.



El docu-noir

El movimiento neorrealista del cine italiano influyó en el cine negro posterior a la Segunda Guerra Mundial. Películas como *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946) y *Ladrón de bicicletas* (1948) se estrenaron en Estados Unidos y cosecharon admiradores tanto entre la crítica como entre los cineastas. Pese a que muchos títulos, como *Obsesión* (1943), la adaptación no autorizada de Luchino Visconti de *El cartero siempre llama dos veces*, no fueron importados, un buen número de esos innovadores filmes neorrealistas, rodados en escenarios realistas con presupuestos mínimos, fueron particularmente relevantes para el cine negro, en general relegado a las unidades de menos presupuesto de los principales estudios y únicamente bienvenido en la RKO y en estudios alternativos como Allied Artists o Producers Releasing Corporation. Al empezar a mezclar escenas de estudio con localizaciones reales y a basar las historias en fuentes ajenas a la ficción, como periódicos, revistas y registros públicos, el estilo del cine negro cambió y a la lista de movimientos cinematográficos asociados al movimiento, formada por el expresionismo alemán y el realismo poético francés, se incorporó el neorrealismo italiano. *Yo creo en ti* (1948) está basada en un artículo del *Chicago Times* que relata la historia real del reportero P. J. McNeal (James Stewart), que actuó como abogado para una asistenta cuyo hijo había sido injustamente encarcelado. En *La ciudad desnuda* (1948), el narrador adopta el tono documental de las películas y pronuncia la famosa frase: «Hay ocho millones de historias en la ciudad desnuda, y ésta es una de ellas». *La ciudad desnuda*, dirigida por el cineasta *noir* Jules Dassin, quien más tarde acabaría en la lista negra, y con guión de su compañero de viaje, Albert Maltz, aporta su propio estilo de conciencia social a una historia basada en un reportaje periodístico. Se rodó en su mayor parte en los típicos barrios neoyorquinos de bloques de apartamentos y se inspiró en los oscuros fotorreportajes de Arthur Fellig, también conocido como WeeGee. En *Encrucijada de odios* (1947), el director Edward Dmytryk describe las actitudes antisemíticas presentes en Estados Unidos poco después de que fueran revelados los horrores de los campos de concentración nazis. Un judío, Joseph Samuels, recibe una paliza mortal sin motivo aparente. El filme consiste en la investigación de este crimen sin sentido, basado en el odio. Con *Dragnet* (1954), de Jack Webb, el director-guionista parte de otra historia hallada en los archivos del departamento de policía de Los Angeles («La historia que están a punto de ver es cierta. Sólo se han cambiado los nombres para proteger a los inocentes...»), con su característica inexpresividad y cortantes diálogos.

PÁGINA ANTERIOR
Fotograma de *La brigada suicida* (1948)
Dennis O'Brien (Dennis O'Keefe, en el centro) es un agente del tesoro que se hace pasar por un delincuente de poca monta para destapar a una banda de falsificadores. En el fotograma, Dennis recibe una paliza tras haber pasado dinero falso en un tugurio de juego ilegal. Ello hará que la banda se fije en él.

PÁGINAS 82/83
Rodaje de *La ciudad desnuda* (1948)
Ted de Corsica es la figura que pasea por la parte inferior de la fotografía. El director Jules Dassin, que causa un auténtico caos en Delancey Street, está subido a una escalera de mano situada tras De Corsica. Dassin y el director de fotografía, William Daniels, que recibió el *oscar* por su trabajo en este largometraje, se sirvieron de localizaciones auténticas para convertir la ciudad de Nueva York en uno de los personajes de la historia.

«Las apariencias nunca deberían alcanzar la realidad y cuando la naturaleza gana, el arte debe retirarse.»

Friedrich Schiller


WALTON HAULING & WAREHOUSE CO
CATERING
THRIFT


LOEWS DELANCEY
DRY DOCK
WINOKUR'S
MANNY'S BAR
SAUL'S
Young's
LASKA

ARRIBA

Fotograma de *La casa de la Calle 92* (1945)

Hammershon (Leo G. Carroll) se mira al espejo sin saber que está siendo filmado por el FBI. Este largometraje estableció las convenciones del *docu-noir:* el rodaje en localizaciones auténticas, un narrador con voz estentórea, la base de un caso real, además del uso de personas reales en localizaciones auténticas siempre que fuera posible, tal como hizo en este caso el director Henry Hathaway. Esta fórmula se aplicó en otros filmes del género, como en *Falso culpable,* de Alfred Hitchcock (1956).

DERECHA

Fotografía de los archivos del FBI (25 de junio de 1941)

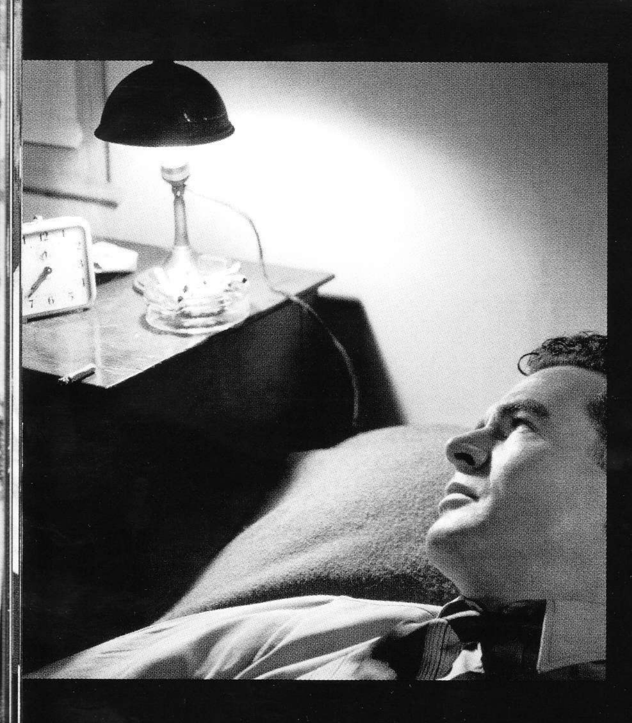
El fotograma anterior está basado en esta fotografía del quintacolumnista nazi Frederick Duquesne (derecha) tomada por el FBI en el despacho de Harry Sawyer. El filme celebra las técnicas de vigilancia del FBI (espejos de doble dirección, micrófonos ocultos), que prestó parte de su equipo a la producción.





ARRIBA
Fotograma de *Orden: caza sin cuartel* (1949)
El magnífico ladrón Ray Morgan/Roy Martin (Richard Basehart, en el centro) es un solitario alienado que se sirve de equipos electrónicos y de su ingenuidad para frustrar continuamente su captura por parte de la policía.

IZQUIERDA
Fotograma de *Orden: caza sin cuartel* (1949)
Chuck Jones (Jimmy Cardwell) y el sargento Marty Brennan (Scott Brady) observan al forense Lee (Jack Webb) mientras manipula nitroglicerina. El filme gira en torno a las técnicas y a los procedimientos policiales. Jack Webb utilizó elementos de este largometraje y los combinó con la extensa investigación que había llevado a cabo para la serie *Dragnet* en la radio (1949–1956), la televisión (1951–1959, 1967–1970) y el cine (1954, 1969).



ARRIBA
Fotograma de *Encrucijada de odios* (1947)
Montgomery (Robert Ryan) es un racista que mata a un judío (curiosamente, en la novela de Richard Brooks la víctima era un homosexual). La interpretación de Ryan fue tan intensa que marcó la diferencia en este largometraje y provocó que lo encasillaran en el papel de un personaje carcomido por el odio. En 1959, por ejemplo, interpretó a otro racista en un filme sobre un gran atraco, *Odds Against Tomorrow*.

DERECHA
Fotograma de *Encrucijada de odios* (1947)
Montgomery es un hombre perseguido, como lo fueron los autores del largometraje. El productor Adrian Scott y el director Edward Dmytryk fueron dos de los «diez de Hollywood» encarcelados por el Comité de Actividades Antiamericanas, por actividades comunistas.



RD
1219
ROOMS
DAY OR WEEK
Used
Clothing



Rodaje de *Mercado de ladrones* (1949)
Esta historia de un veterano de guerra que intenta ganarse la vida como transportista fue rodada en escenarios reales de San Francisco (en la fotografía), Oakland, la autopista 99, Sebastopol, Calistoga, Santa Rosa, Hueneme y Oxnard, California. El filme muestra que la industria está en manos de mentirosos, ladrones y asesinos.

La brigada suicida, dirigida por Anthony Mann y fotografiada por John Alton, dos nombres que se cuentan entre los directores y cámaras de más prestigio del cine negro, también extrae su argumento de un caso real, en esta ocasión del Departamento de Hacienda. Como *La ciudad desnuda* y *Dragnet*, *La brigada suicida* se sirve de un narrador cuya estentórea voz conduce al espectador a lo largo del intricado argumento hasta su anunciado desenlace patriótico. Para ganar credibilidad, la película incluso presenta a un antiguo jefe de Hacienda que, sentado hieráticamente tras un escritorio, pronuncia una monótona perorata sobre el trabajo de los inspectores de Hacienda. El filme también cuenta con un buen número de localizaciones, muchas de ellas en Los Angeles, mezcladas con escenas de estudio. Resulta obvio que los cineastas se han propuesto establecer un tono neorrealista antes de sumergirse en la sórdida historia que van a narrar. Es casi como si temieran que el público no fuese a creer su argumento a menos que lo respaldasen con secuencias de estilo documental, un narrador «con voz de Dios» y auténticos funcionarios del gobierno.

Lo que evidentemente interesó a Mann de este proyecto es la temática que domina tantos de sus filmes, desde *Ejecutor* (1948) hasta *Devil's Doorway* (1950), *El hombre de Laramie* (1955), *La colina de los diablos de acero* (1957) o *El Cid* (1961): no su base real, sino la psicología del protagonista. En este caso, Dennis O'Brien (Dennis O'Keefe) es un inspector de Hacienda, o un «brigada suicida», que junto a su compañero



ARRIBA
Fotograma de *The Lawless* (1950)
A menudo el *docu-noir* servía para presentar una conciencia social al público. En *The Lawless*, cuando un recolector de fruta mexicano golpea a un policía, la ciudad queda sumida en el desorden y los enfrentamientos raciales.

IZQUIERDA
Fotograma de *El imperio del terror* (1955)
Al regresar de la guerra, un abogado encuentra su ciudad natal convertida en un nido de corrupción.



Fotograma de *La brigada suicida* (1948)
Moxie (Charles McGraw, a la izquierda) golpea a Dennis mientras su secuaz, Brownie (Jack Overman), lo observa. La abundancia y el carácter repentino de la violencia que encierra el filme mantiene al espectador en vilo. Sorprendentemente, los agentes de incógnito parecen encajar muy bien en ese entorno tan sórdido.

Tony Genaro pretende desenmascarar a una red de falsificadores a escala nacional. Entre los temas favoritos de Mann siempre han destacado el sufrimiento y la violencia. Sus protagonistas masculinos soportan torturas, y lo hacen de una forma casi poética, subrayada por la fotografía exquisitamente claustrofóbica que prima en sus filmes *noir*. En este sentido, *La brigada suicida* no es una excepción. De hecho, la iluminación de claroscuros y las cualidades metafóricas del declive de O'Brien logran incluso un mayor grado de tensión a raíz del choque entre «realismo» documental y simbolismo expresionista durante los primeros diez minutos de la historia.

La afición de Mann a explorar tanto el tema de la violencia como la psicología de sus personajes, creando así una atmósfera vívidamente expresionista, puede apreciarse durante toda la película. En una de las primeras escenas, un grupo de hombres descubre a O'Brien pasando billetes falsos y le propina una brutal paliza en unos lúgubres servicios, lo que forma parte de su estratagema para ganarse la credibilidad de Schemer, a la vez que constituye una de las claves para desarticular a la mafia de Los Angeles. Cuando le echan al callejón, O'Brien se acerca rodando hacia la cámara, sonriendo. Dicha sonrisa puede tener varias lecturas: por un lado, podría ser de triunfo, ya que su tapadera como falsificador está asegurada; pero por otro, también contiene un elemento de masoquismo.

«De hecho, La brigada suicida *fue mi primera película… Fue el primer "documental" de ese género y para ser una producción de serie B funcionó muy bien. Quedé bastante satisfecho con ciertas secuencias, como el asesinato de Wallace Ford en el baño de vapor o la paliza a Dennis O'Keefe.»*

Anthony Mann, director [10]



Fotograma de *La brigada suicida* (1948)
Tony Genaro (Alfred Ryder, a la derecha), el compañero de Dennis, es descubierto, y Moxie le asesina ante Dennis, que es incapaz de ayudarle. El filme estaba basado en casos reales del Departamento del Tesoro de Estados Unidos.

Además, Mann establece también las dimensiones metafóricas de la película rodando una serie de escenas en baños de vapor, uno de los lugares favoritos de Schemer. De ahí que sea el primer lugar al que acude O'Brien para localizarle y, posteriormente, seguirle. En estas salas llenas de vapor, repletas de hombres sudorosos y medio desnudos cuyos rostros reflejan más incomodidad que placer, Mann intensifica la cualidad infernal de la búsqueda de O'Brien mediante el uso de una iluminación difuminada, casi deslumbrante. Resulta apropiado que Schemer acabe encontrando su final en uno de esos círculos infernales, cuando Moxie, acatando órdenes de otros jefes a quienes Schemer ha amenazado con delatar para protegerse, le encierra dentro y sube el nivel del vapor. El aterrorizado Schemer aporrea la ventana de la puerta y se debate como un animal encerrado antes de desplomarse.

Uno de los elementos que más llaman la atención de esta película es la facilidad con que O'Brien, y en menor grado Genaro, se adaptan a este submundo de violencia y corrupción. Puesto que se sabe muy poco de O'Brien antes de que se convierta en Hannigan el gángster, el espectador siente necesariamente poca empatía por el personaje, que habla con el duro lenguaje de un matón, se viste con trajes llamativos y participa en actos de violencia sin reparos aparentes. El único momento en que vemos a O'Brien afectado por un acto brutal es cuando Moxie descubre y asesina a su compañero. O'Brien no hace nada para salvar a su amigo: no quiere arriesgar su

propia tapadera y el caso del gobierno contra la banda de falsificadores. Que sea capaz de presenciar un acto como éste y contenerse constituye un indicador de lo lejos que ha llegado en este mundo de crueldad y brutalidad. Incluso la grandilocuencia del narrador parece subrayar la ironía de que O'Brien vea cómo su amigo muere por «un pedazo de papel» que le indica dónde está el libro de códigos que incriminará a Schemer.

La escena final en el buque de carga resulta particularmente tensa y violenta. O'Brien está de nuevo bajo sospecha. Moxie y Brownie le llevan ante los jefazos de la red para verificar que sus placas de falsificación no son identificables. Finalmente, Miller, el experto fotográfico, da fe de las placas mientras O'Brien espera en una tensa agonía, consciente de que será asesinado si las identifica. Entre tanto, un grupo de agentes ha recibido un soplo y se dirige al carguero para arrestar a los falsificadores. Al llegar, lanzan botes de gas lacrimógeno al barco y O'Brien persigue a Moxie por todo el buque. O'Brien recibe un disparo en el estómago pero sigue adelante, sangrando profusamente. Acaba con Moxie y cae sobre la cubierta. La red ha sido desarticulada y O'Brien es aclamado como un héroe por el narrador al son de unos patrióticos acordes. Sin embargo, al público no se le escapa la ironía cuando la cámara se centra en una fotografía del difunto Genaro en la misma revista que publica la «heroica» historia de O'Brien. No hay paliativos que alivien los inquietantes efectos de este sórdido y brutal viaje al negro corazón urbano.



Rodaje de *Ejecutor* (1948)
Marsha Hunt recibe instrucciones de Anthony Mann, que tenía fama de escuchar a los actores y que prefería mostrar las motivaciones más oscuras de sus personajes a través de las expresiones del rostro y las acciones, más que del diálogo.

Anthony Mann

Anthony Mann es una de las figuras más importantes en el movimiento del cine negro. Mann, de nombre real Emil Anton Bundmann, nació el 30 de junio de 1906 en San Diego, California. A muy temprana edad, empezó a actuar en teatros locales y, cuando su familia se trasladó a Nueva York en 1917, lo hizo en producciones del *off*-Broadway. Tras la muerte de su padre, el joven Mann dejó el instituto para trabajar en una fábrica y mantener a su familia. No obstante, prosiguió su carrera artística, a menudo trabajando día y noche. Finalmente, en la década de 1930, empezó a dirigir en Broadway. En 1938 dejó el teatro, atraído por Hollywood. Ejerció como director de cásting y buscador de talentos para la compañía Selznick, donde dirigió pruebas para *Lo que el viento se llevó* (1939) y *Rebeca* (1940). En la Paramount fue ayudante de director en *Los viajes de Sullivan* (1941), de Preston Sturges, quien le aconsejó que «es mejor haber hecho algo malo que no haber hecho nada». Inició, pues, su propia carrera cinematográfica con películas *noir* de poco presupuesto. A principios de la década de los cuarenta había producido ya algunos clásicos menores del cine negro: *Dr Broadway* (1942) y *The Great Flammarion* (1945), con Erich Von Stroheim. Más tarde rodó clásicos como *Desperate* (1947), *Railroaded* (1947), *Ejecutor* (1948), *Follow Me Quietly*, *He Walked by Night* (ambas sin créditos, 1949), *The Black Book* (1949), *Side Street* y *Devil's Doorway* (ambas de 1950), a menudo con fotografía de su frecuente colaborador John Alton. En 1950 emprendió una serie de *westerns* al estilo del cine negro con James Stewart como protagonista, entre los que destacan *Winchester '73* (1950), *Colorado Jim* (1953) y *El hombre de Laramie* (1955). También empezó a producir sus propios largometrajes. El más famoso es el filme antibélico *La colina de los diablos de acero* (1957). En la década de los sesenta dejó Estados Unidos para trabajar en películas épicas de gran presupuesto en Europa, como *El Cid* (1961) y *La caída del imperio romano* (1964). Murió el 29 de abril de 1967, en pleno rodaje de su última película, *Sentencia para un dandy*.



ARRIBA
Fotograma de *Ejecutor* (1948)
Ann Martin (Marsha Hunt) es una mujer dedicada a las buenas obras. Cuando es secuestrada por Joe Sullivan, acaba matando a Fantail (John Ireland) para protegerlo. Joe se siente culpable de haberla introducido en el mundo de los bajos fondos e intenta sacarla de él.

IZQUIERDA
Fotograma de *Follow Me Quietly* (1949)
Basada en una historia de Francis Rosenwald y Anthony Mann, y dirigida en parte por Mann, la película incluye una secuencia en la que el obsesionado detective Grant (William Lundigan) se sienta a hablar con un maniquí sin rostro, construido para reproducir al anónimo asesino que persigue. A continuación, el maniquí se convierte en el asesino.


GLOBE
DeSoto
49
284



Rodaje de *Side Street* (1950)
Anthony Mann (a la derecha, bajo el foco) filma a Cathy O'Donnell mientras intenta reconfortar a Farley Granger en la escena final, rodada en la esquina de Broad Street con Wall Street, en la ciudad de Nueva York, el 1 de mayo de 1949.



Amor a la fuga

El arquetipo de lo que Luis Luis Buñuel denominó *amour fou*, o «amor loco», normalmente se asocia con las parejas fugitivas, y no sólo en el género negro, sino en el cine en general. Estas parejas marginales, fuera de la ley, perseguidas y sin esperanza, solían encontrar la muerte o la agonía al final de la historia. Como subtipo, el cine sobre parejas a la fuga tiene una larga historia, desde *Días rojos* (D. W. Griffith, 1919) a *Amor loco* (1995) o *Yellowknife* (2002). Pero incluso aceptando variantes modernas como *Thelma y Louise* (1991), sólo un puñado de largometrajes se ajusta a este género. La mayoría, si no todos, se rodaron durante la era del cine negro, en el lapso de quince años que transcurrió entre *Sólo se vive una vez* (1937) y *Where Danger Lives* (1950). Tanto el carácter obsesivo del *amour fou* como la alienación de los fugitivos respecto a la sociedad son temáticas prototípicas del cine negro.

En su estudio sobre cine negro «Paint It Black», Raymond Durgnat ofrece una pequeña reseña sobre parejas fugitivas («On the Run»): «Los criminales o los inocentes víctimas de una trampa son esencialmente pasivos y fugitivos e, incluso si son trágica o vilmente culpables, despiertan suficientes simpatías entre el público como para quedar atrapados entre la lástima, la identificación y el arrepentimiento por un lado, y la condena moral y el fatalismo conformista por otro». La densidad de la prosa oculta las deficiencias de su análisis. Lo que permite, o incluso fuerza, la compasión o la identificación del espectador con estos inocentes o culpables es la propia naturaleza de la mayoría de parejas fugitivas y su *amour fou*: obsesiva, cargada de erotismo, más allá del simple romanticismo.

El cine negro es tanto un estilo como un género; por ello, la forma en que retrata la salvaje pasión de los fugitivos es más importante que los puntos del argumento que les mantienen a la fuga. Algunos de esos amantes son casi niños, como Bowie y Keechie en *Los amantes de la noche* (Nicholas Ray, 1948). Su ingenuidad –Keechie le pide a Bowie que la enseñe a besar– evoca a otra pareja que ejerció una gran influencia en este género: la de *Sólo se vive una vez* (Fritz Lang).

El planteamiento narrativo de Lang es típico de su visión determinista del mundo y, como en su anterior película, *Furia* (1936), tiene tanto que ver con la rabia de los injustamente castigados como con la pareja fugitiva. Para que el público se identifique con una pareja a la fuga irrevocablemente enfrentada a las fuerzas de la ley y el orden, el director ofrece una puesta en escena naturalista, basada en las convenciones del cásting y en la simpatía innata del público por las estrellas: Henry Fonda en el papel

Fotograma de *El demonio de las armas* (1950)
Laurie Starr (Peggy Cummins): «Soy tuya, y soy real».
Bart Tare (John Dall): «Eres lo único real. El resto es sólo una pesadilla».

«El amour fou *aísla a los amantes, hace que ignoren sus obligaciones sociales, rompe los lazos familiares ordinarios y, en último término, conlleva su destrucción. Este tipo de amor horroriza a la sociedad, la escandaliza profundamente. Y la sociedad utiliza todos los medios a su alcance para separar a esos amantes como lo haría con dos perros callejeros.»*

Luis Buñuel [11]


LEARANCE 10
UNITED ARTISTS STUDIO

de Eddie y Sylvia Sidney en el de Jo. Lang utiliza una serie de recursos elegíacos para mostrar su mutua dependencia romántica. Una noche, por ejemplo, junto a un estanque con ranas en el exterior de un pequeño motel, Eddie le cuenta a Jo que las ranas se aparean de por vida y que siempre mueren juntas. Están seguros de sí mismos, pero en el interior del motel, el director busca entre sus revistas de detectives bajo el fulgor de la lámpara de mesa. Y termina encontrando varias fotos y la historia del pasado criminal de Eddie. Lang subraya esta ironía, en primer lugar, con la toma de una rana que al saltar al estanque descompone el reflejo de Eddie en el agua y, a continuación, con la visión de un oscuro y vaporoso pantano cuyas arenas movedizas engullen al camión que podría probar la inocencia de Eddie en un crimen del que aún no sabe nada. Aunque el episodio de las ranas podría haber ridiculizado la ingenuidad de los personajes o subrayado torpemente su baja condición social, la puesta en escena y el montaje de Lang la convierten en una simple y evocadora metáfora de todo el relato. Tanto ese momento como el optimismo de Fonda son prototipos estilísticos del tratamiento que recibió la joven e inocente pareja a la fuga durante todo el ciclo *noir*.

Los amantes de la noche comparte el mismo aspecto elegíaco, que casi transforma el filme de Nicholas Ray en una especie de fábula. Sus personajes, con nombres de extraña sonoridad –Bowie, Keechie, T-Dub, Chickamaw– viven entre mugrientos garajes y moteles baratos, al margen de lo convencional y ordinario, en un aura mítica. Los amantes fugitivos apenas han superado la adolescencia, y la principal ironía del filme reside en la propia juventud e inocencia de sus «forajidos» protagonistas. Bowie es demasiado ingenuo para sobrevivir: no es lo bastante listo, por eso auténticos criminales como T-Dub y Chickamaw se aprovechan de él. ¿Cómo si no logran convencerle de que la única manera de librarse de un antiguo cargo es consiguiendo dinero para un abogado, y de que sólo lo conseguirá ayudándoles a atracar un banco? Ni el sentido común de Keechie logra salvar a Bowie de su propia ingenuidad: puede ayudarle apartándole de la influencia de T-Dub y Chickamaw, pero la pareja es incapaz de distanciarse de las fatales limitaciones de la propia sociedad. Como el timbre del agente matrimonial, que reproduce una desafinada marcha nupcial mientras el agente carraspea «una ceremonia de lujo con foto de la pareja incluida», el mundo real les roza con su ordinariez e insensibilidad. Les tienta con la esperanza de una huida, como el bungaló de un aislado motel en el que encuentran refugio temporal. Al final, Bowie es culpable y debe morir pero, a diferencia de cómo Lang trata el personaje de Eddie Taylor, en manos de Ray el destino de Bowie parece una cuestión de puro infortunio más que del implacable fatalismo. Podría argüirse que el patetismo de ambas relaciones es tan romántico como *noir*, pero lo más oscuro de estos filmes, sobre todo en el contexto de la corriente dominante en Hollywood, es que uno o bien los dos pueden morir. Obviamente, el mero concepto de retribución moral –el culpable debe morir– interviene como elemento dramático abstracto, pero también como requisito dictado por el código de producción de Hollywood. El énfasis de los cineastas en la inocencia de sus protagonistas –literal en el caso de Eddie, inocente del crimen del que se le acusa, y emocional en el caso de Bowie, engañado por arteros criminales de más edad– acentúa la oscuridad de estos filmes y los introduce claramente en el ciclo *noir*.

Pero el cine negro conoce ejemplos más «optimistas» de parejas fugitivas. Tanto en *Más fuerte que la ley* (Douglas Sirk/Sam Fuller, 1949) como en *Unidos por el crimen* (1951, Felix Feist, guionista y director de la frenética *The Devil Thumbs a Ride*, 1947), los fugitivos sobreviven: el elemento que mantiene la sensibilidad *noir*

Rodaje de *Sólo se vive una vez* (1937)
Eddie Taylor (Henry Fonda, a la izquierda), arrestado ya tres veces, logra escapar de la cárcel tras haber sido detenido, juzgado y sentenciado a muerte por error. Como en *Furia* (1936), el director Fritz Lang (a la derecha de la cámara, vestido de blanco) se centra en el ultraje contra los castigados injustamente.





ARRIBA

Rodaje de *Los amantes de la noche* (1948)

Se utilizó un helicóptero para rodar varias secuencias del filme. En esta fotografía de la secuencia inicial, Chickamaw (Howard Da Silva) y T-Dub (Jay C. Flippen) huyen de la policía.

DERECHA

Fotograma de *Los amantes de la noche* (1948)

T-Dub (al fondo), Bowie (Farley Granger, a la izquierda) y Chickamaw (a la derecha) se refugian en una cabaña propiedad del hermano de este último. En la fotografía, T-Dub, Bowie y Keechie (Cathy O'Donnell) escuchan a Chickamaw mientras lee un resumen sobre su huida de la granja-prisión.





Fotograma de *Los amantes de la noche* (1948)
Tras el atraco y el subsiguiente accidente, Keechie cura las heridas que Bowie presenta en la espalda. En esta tierna escena, los jóvenes logran darse a entender que se quieren. El director Nicholas Ray salpica estos momentos íntimos con escenas de especial violencia que contribuyen a que ese amor condenado resulte aún más conmovedor.

en ambos largometrajes es el *amour fou*. Como en *Sólo se vive una vez*, al inicio del relato los protagonistas ya han sido condenados por un crimen. *Más fuerte que la ley* incorpora el elemento del «policía deshonesto», un agente de libertad condicional cuyo amor obsesivo le impulsa a huir con una acusada de asesinato en libertad vigilada. *Unidos por el crimen* llega incluso más lejos: la eventual pareja constituye una singular mezcla de inocencia y depravación. Bill (Steve Cochran) ha crecido en prisión, condenado por un asesinato que cometió siendo joven, bajo la influencia de un temperamento incontrolable. De adulto se le concede la libertad condicional, pero carece de experiencia sexual. Interpretado por Cochran, más conocido por papeles secundarios, como el gángster que engaña a Cody Jarrett (Cagney) con su chica en *Al rojo vivo*, Bill posee una madurez física que oculta su «raquitismo» emocional. El objeto de su amor obsesivo, Catherine (Ruth Roman), se alquila como pareja de baile/prostituta. De nuevo aparece la figura del policía deshonesto, un detective enamorado de la misma mujer que resulta muerto tras agredirla sexualmente. Como la mayoría de parejas fugitivas hollywoodienses, incluidos Eddie y Jo, Bowie y Keechie, los amantes de *Unidos por el crimen* son de clase proletaria. Y al igual que la pareja de *Más fuerte que la ley*, que encuentra trabajo en un campo petrolífero, Bill y Catherine buscan refugio en el anonimato trabajando como jornaleros. La ironía más sutil de ambos filmes es que ninguna de las dos parejas afronta su destino para forjarse una

ARRIBA

Fotograma de *Where Danger Lives* (1950)

El doctor Jeff Cameron (Robert Mitchum) trata a Margo Lannington (Faith Domergue) tras un intento fallido de suicidio y acaba enamorándose de ella. En este fotograma empieza a sospechar que es psicótica. Y su diagnóstico es correcto.

DERECHA

Fotograma de *Más fuerte que la ley* (1949)

El oficial de la libertad condicional Griff Marat (Cornel Wilde) se enamora y acaba casándose con una convicta a su cargo, Jenny Marsh (Patricia Knight). Después de que ésta se vea envuelta en un tiroteo, ambos deben darse a la fuga.



salvación, sino que sobreviven porque son casualmente exoneradas. En muchas parejas a la fuga, sobre todo en el contexto del cine negro, el posible sostén emocional derivado de la esperanza de una huida o de la amabilidad de algún extraño pasa a segundo plano ante el amor obsesivo. Cuando el *amour fou* es una pasión devoradora, como sugería Buñuel, cualquier acto –como ocultarse, robar dinero o asesinar a un intruso–, se convierte en un intento desesperado de permanecer allí donde esa pasión pueda alimentarse.

«Seguiremos juntos. No sé por qué. Quizá seamos como un arma y su munición, siempre juntos.»

Bart Tare, *El demonio de las armas* (1950)

Aunque se rodó apenas dos años después, tanto *El demonio de las armas* como su pareja se hallan muy lejos de la inocencia de *Los amantes de la noche*. Cuando Clyde muestra su arma por primera vez a Bonnie en el filme de Arthur Penn (1967), ella acaricia el cañón con indiferencia. Una metáfora sexual que palidece ante el encuentro de los amantes de *El demonio de las armas* (dirigida por Joseph H. Lewis, estrenada como *Deadly is the Female*). La primera toma de Annie Laurie Starr, tiradora en un puesto de feria, presenta un ángulo contrapicado y la encuadra disparando dos revólveres al aire. Bart Tare acepta el reto a batirla en puntería que Annie Laurie lanza al público en general. Al poco disparan ya al fósforo de unas cerillas situadas sobre sus respectivas cabezas. La secuencia finaliza con un intercambio de miradas. Laurie ha perdido y sonríe seductoramente. Bart, triunfador, ha demostrado su potencia y sonríe de oreja a oreja.

Y éste es sólo su primer encuentro. Bart consigue trabajo en la feria ambulante y a partir de ahí Laurie luce boina ladeada, jerseys ajustados y abundante carmín. Cuando el propietario del puesto, víctima de los celos, les despide, se dan a la buena vida hasta que Bart se queda sin dinero. Laurie intenta convencer a Bart de que las exhibiciones de tiro dan más dinero en bancos que en la feria. Él duda y ella se sienta al borde de la cama, se sube recatadamente las medias y pronuncia su ultimátum: lo tomas o me dejas. Bart capitula.

Pese a la época, 1950, la intensa aura de erotismo que Lewis construye durante la primera parte del largometraje no es en absoluto sutil. En 1955, Borde y Chaumeton apuntaban con entusiasmo: «nos atrevemos a afirmar que *El demonio de las armas* ha llevado a la pantalla una pareja excepcionalmente atractiva pero mortífera». El aspecto físico de los amantes contribuye en gran medida a influir en la percepción del espectador; y la interpretación de los actores logra mantener o contrarrestar dicha impresión visual, a menudo gracias a detalles físicos de vestuario o maquillaje.

Dado que se trata de una pareja atractiva y puesto que, tal como dice Bart, su unión es explosiva, como la de un arma y su munición, la intensidad de ese *amour fou* en ciernes resulta inmediata y manifiesta. Los demás trabajadores de la feria lo notan, al igual que el propietario del puesto, que aun así contrata a Bart. Aunque en un principio la pasión de Laurie resulta menos obvia, no sólo se casa con Bart, sino que cifra sus esperanzas en él. Es entonces cuando la auténtica locura del *amour fou* hace erupción. Cuanto más avanza la película, más ligada queda la continua atracción física entre los amantes a su desenfreno criminal, por lo menos para Laurie. Le confiesa a Bart que tiene miedo y que por eso casi mata a gente inocente, aunque sus verdaderos sentimientos resultan evidentes en la célebre toma larga de un atraco a un banco en la pequeña ciudad de Hampton. Con la cámara situada en la parte


Coca-Cola
Coca-Cola



«Convoqué a todo el equipo de rodaje para explicarles qué quería hacer: "Me gustaría empezar con una señal que diga 'Bienvenidos a Hampton', a una milla de la ciudad. Luego cruzamos la ciudad; el chico y la chica hablan, les hacemos entrar, atracar el banco; hacemos que ella tope con el policía en la calle; que hablen; ella le deja inconsciente; suben al coche y se marchan con el botín; salen de la ciudad, con una señal de 'está saliendo de Hampton' a una milla. Y teniendo en cuenta todo el diálogo que hay en el guión, quiero hacerlo en una sola toma". Usamos la parte delantera del mismo Cadillac, pero de un modelo alargado, uno de ésos con más asientos traseros para poder llevar a mucha gente. Sacaron todos los asientos. El técnico de sonido estaba detrás con un equipo móvil. En toda la parte trasera de aquella especie de camioneta o de autobús había placas engrasadas de contrachapado, de 2 x 12. Encima pusimos una cabeza de cámara sobre una silla de montar, y el operador iba sentado en la silla, y para rodar los travellings simplemente le deslizaban en silencio por esas placas engrasadas. Sujetos con correas al techo del vehículo había dos técnicos de sonido con micrófonos, y dentro del coche, pequeños micrófonos de botón que registraban todos los sonidos. Cruzamos la ciudad, y antes de rodar la toma, les dije a Peggy [Cummins] y a John [Dall]: "Vamos a ver, ya conocéis el objetivo de esta escena. No tengo diálogos porque no hay nada que escribir excepto las palabras que hay que decirle al policía. Éstas ya están acordadas. El diálogo que aportéis consistirá en lo que vayáis viendo. Entráis en una ciudad extraña y si hay gente en el camino, hablaréis de eso". Esos dos chicos eran maravillosos. Lo hicimos en una toma. Y a las diez de la mañana ya habíamos terminado".»

Joseph H. Lewis, director de *El demonio de las armas* (1950), sobre la secuencia del atraco en Hampton [12]

Fotograma de *El demonio de las armas* (1950)
A Laurie le excitan sexualmente los tiroteos, mientras que Bart admira la belleza estética de las armas y su precisión. Cuando Laurie se gira para disparar al guardia de un banco, Bart la detiene. No entiende por qué deben matar a otro ser vivo simplemente para seguir viviendo sin trabajar.



Fotograma de *El demonio de las armas* (1950)
Bart acaricia sus pistolas mientras Laurie se viste provocativamente. Da la impresión de que el sexo siempre es mejor después de un atraco a un banco. En esta escena, Bart quiere dejar su vida criminal porque sabe que va a desembocar en un asesinato, pero Laurie le deja claro que quiere acción.

trasera del Cadillac robado durante toda la secuencia, Bart y Laurie conducen disfrazados de vaqueros con el pretexto de formar parte de una feria ambulante. Evidentemente, lo que se insinúa es que desean revivir una época pasada, ser forajidos al estilo de Jesse James o Belle Starr, más que de Bonnie & Clyde. Mientras Bart está en el banco, Laurie utiliza sus encantos para distraer y dejar inconsciente a un policía que aparece por casualidad. El encuentro la inquieta y la estremece. Al huir mira hacia atrás con los brazos al cuello de Bart, como para abrazarle. Y en esa mirada sostenida y ansiosa hacia la cámara, su sonrisa es inequívocamente sexual.

Quizá para estándares más contemporáneos insinuar que un acto criminal pueda provocar placer sexual resulte más bien insulsa, pero la puesta en escena, la perspectiva estrictamente controlada desde la parte trasera del coche y el rodaje sin cortes de la secuencia entera crean en el espectador una tensión sutilmente análoga a la de la pareja. Una tensión que no se libera hasta el final de la secuencia, hasta que la expresión de Laurie desaparece de la pantalla. En terminología contemporánea podría decirse que se está forjando una adicción. La adicción de Laurie a la violencia, inicialmente motivada por el deseo de «dinero y de todo lo que puede comprar», es ya la necesidad de una subida de adrenalina. Al alimentar su hábito, Bart se convierte en el típico codependiente. A diferencia de parejas anteriores que huían de acusaciones injustas, Bart y Laurie eligen convertirse en criminales. Y a medida que crece

«No había modo de que soltara la pistola. Como otros niños hacen con navajas, armónicas o bates.»

Señorita Wynn (Virginia Farmer) en *El demonio de las armas* (1950)



su dependencia mutua, se produce el proceso inverso a *Los amantes de la noche*. No son inocentes cuya platónica y total interdependencia se convierte en una relación sexual. Su atracción puramente física se convierte en una conexión emocional.

Muy acertadamente, el clímax emocional de la película llega justo después de su último trabajo. Laurie planea una separación y un posterior reencuentro para despistar a sus perseguidores. Al llegar a un segundo coche huyen en direcciones opuestas, pero de repente y en el mismo momento dan la vuelta para reunirse de nuevo. Como los arquetipos de Buñuel, la pareja de Lewis se abraza en plena carretera, advirtiendo a la sociedad que nada les va separar. Tras esta declaración de *amour fou*, se da por hecho que van a perecer. Mueren juntos: él le dispara en un último y perverso acto de amor.

Fotograma de *El demonio de las armas* (1950)
Cuando trabajan juntos en la feria, el jefe de ambos, Packett, dice que son «un par de animales salvajes». Al final, son perseguidos como tales y acaban acorralados. Bart no quiere seguir matando (en esas mismas colinas, de niño había tenido a tiro a un ciervo y había renunciado a disparar), por eso dispara a Laurie. La detonación provoca la respuesta de la policía, y Bart cae muerto junto a ella.

«No es de las que forman un hogar feliz. [...] Hay tipos listos con las mujeres. Hay otros muy patosos. Tú no eres listo.»

Bluey-Bluey, el payaso (Stanley Prager) en *El demonio de las armas* (1950)



Joseph H. Lewis

Rodaje de *Relato criminal* (1949)
Joseph H. Lewis (con gorra blanca, bajo la cámara) observa a Glenn Ford (a la izquierda) mientras ensaya sus pasos. El *docu-noir* transcurría en Chicago, y Lewis llevó a cabo una meticulosa investigación en dicha ciudad. No obstante, todo el largometraje fue rodado en un plató de exteriores de Los Angeles.

Joseph H. Lewis nació en Nueva York el 6 de abril de 1907. Se marchó al Oeste en la década de los treinta y, gracias a su hermano mayor Ben, que había empezado como montador en el cine mudo, Lewis dejó su puesto de ayudante de oficina y de cámara en la MGM para montar series en Mascot Pictures (que no tardó en fusionarse con Monogram y Consolidated para formar Republic Pictures). Lewis empezó a dirigir westerns de serie B con *Luchadores del Oeste* (1937), para la Universal. Siguió con el género hasta bien entrada la década de 1960, con series televisivas como *The Rifleman*, *Bonanza* y *The Big Valley*. Le apodaron «Joe Rueda de Carro» por rodar escenas entre los rayos de una rueda de carro, lo que provocaba constantes quejas de los montadores de la Universal, ya que dificultaba la edición de las principales escenas. A principios de los años cuarenta, Lewis diversificó su trabajo con una serie sobre los chicos Bowery, filmes de terror de ajustado presupuesto y obscenos títulos de los estudios PRC como *Secrets of a Co-Ed* (1942). Tras un breve período en el ejército, Lewis dirigió una de las series sobre el halcón de la RKO y fue contratado por los estudios Columbia para rodar en doce días *My Name is Julia Ross* (1945). Tardó entre 18 y 20 días en finalizar la película, pero contra todo pronóstico encabezó cartel y fue todo un éxito. Alternando producciones independientes



y películas de serie B, rodó una inconfundible sucesión de filmes *noir*: *So Dark the Night* (1946), *Relato criminal* (1949), *A Lady Without Passport* (1950), *Desperate Search* (1952), *Cry of the Hunted* (1953) y *Agente especial* (1955), su mayor contribución al cine negro junto con *El demonio de las armas*. Lewis regresó brevemente a los westens con *A Lawless Street* (1955) y una curiosa historia de venganza, *Terror in a Texas Town* (1958). Finalizó su carrera en televisión, cuyos derechos le permitieron llevar una cómoda vida durante su prolongada jubilación a bordo de su barco, desde finales de los años sesenta hasta su muerte a los 93 años en Marina del Rey, California, el 30 de agosto del año 2000.

Fotograma de *My name is Julia Ross* (1945)
Julia Ross (Nina Foch) cree que ha tenido mucha suerte al encontrar un puesto de secretaria personal, pero tras despertar de un sueño provocado por alguna droga, se encuentra confinada en una casa. Se supone que es la esposa de alguien y que está loca. ¿Quién va a creer que es Julia Ross?



Violencia masculina

El cine negro ha sido siempre un vehículo muy efectivo para explorar la naturaleza de la violencia, en especial la masculina. En la influyente novela de Jim Thompson *The Killer Inside Me* (1952), rodada en 1975 por Burt Kennedy, Lou Ford es un agente respetado en público, aunque su interior esconde un asesino a sangre fría plenamente consciente de sus propios demonios: «Nunca seré libre mientras viva...». Ford lleva una doble vida, como el actor Anthony John (Ronald Colman) en el acertado título *Doble vida* (1948). John recibe los elogios del público por su interpretación de *Otelo*, aunque de noche pugna por controlar los celos asesinos que siente de su distanciada esposa y su amante. En *La casa de las sombras* (1952), de Nicholas Ray, también director de *En un lugar solitario*, el condecorado policía Jim Wilson (Robert Ryan) se encuentra inmerso en una espiral de maltratos no sólo hacia los sospechosos con los que trata en el trabajo, sino hacia todo el que le rodea. En *Concierto macabro* (1945), Laird Cregar da vida a un delicado compositor que, víctima de la esquizofrenia, se convierte en un brutal asesino en serie. *La dalia azul* (1946), con guión de Raymond Chandler, muestra cómo Buzz (William Bendix), fiel amigo y veterano de guerra condecorado, experimenta lagunas y ataques de furia asesina que le convierten en el principal sospechoso de un crimen. Ni su ternura con los amigos consigue ocultar su violencia, siempre a flor de piel. En *Los sobornados* (Fritz Lang, 1953), el detective Dave Bannion (Glenn Ford) emprende una *vendetta* personal después del asesinato de su esposa cuando explota su coche. Aunque finalmente acabe regresando al seno de la policía legítima, ello no mitiga en absoluto la violencia que ha infligido e instigado hacia quienes cree culpables.

En un lugar solitario (1950) gira en torno a un guionista respetado y de éxito quien, pese a reconocer su crisis creativa, sigue llevando la glamourosa vida de Hollywood: clubes para celebridades, coches caros, elegantes residencias al estilo colonial y aspirantes a actrices más que dispuestas a acompañarle a casa. Pero Dixon Steele también tiene sus demonios, y en el filme estos defectos quedan al decubierto muy pronto, cuando Steele detiene su coche ante una señal de *stop* y es saludado por una joven actriz. El marido, de más edad, se enoja y pide a Dixon que deje de flirtear con su esposa. Steele le insulta y sale del coche para pelearse con él. El hombre, aterrado, acelera y se va. Para que el público no crea que se trata de un incidente aislado, somos testigos de un encuentro similar en su club favorito. Allí se encuentra a su agente Mel con Barnes, un director deseoso de que adapte una floja

Fotograma publicitario de *Al rojo vivo* (1949)
Cody Jarrett (James Cagney) es el arquetipo de la ira masculina no contenida.

«Creí oír una voz que decía: "¡No duermas más! ¡Macbeth asesina el sueño!". El sueño, ese inocente sueño que desenreda la enmarañada madeja del desasosiego, que es muerte de cada día de la vida...»

William Shakespeare, *Macbeth*




BAGS





novela romántica para un guión, y con un amigo actor eternamente borracho, Waterman (basado a grandes rasgos en John Barrymore). El encuentro informal con Barnes enfurece de nuevo a Steele: califica al director de «engañabobos» por querer adaptar semejante novelucha y acaba pegándole un puñetazo por haber insultado a su embriagado amigo.

Pero el momento más revelador es la escena con una antigua novia que intenta arreglar las cosas con él. Steele también se muestra grosero con ella, y ésta antes de marcharse se da la vuelta y pregunta con intención: «¿Desprecias a todas las mujeres o sólo a las que conoces?». El encuentro deja muy clara la veta misógina de este hombre violento. El resto de la película se centra en el asesinato de una joven aspirante a actriz y empleada de guardarropa, Mildred, a quien Steel se lleva a casa supuestamente para que le cuente el argumento de la novela que a su pesar ha accedido a adaptar, y en la tempestuosa relación que empieza a forjarse entre Steele y su vecina Laurel, testigo del *tête-à-tête* entre Steele y Mildred. Se trata de un tema con ecos que sobrepasan la ficción: varios biógrafos del director Nicholas Ray y de la estrella Gloria Grahame, quien interpreta a Laurel, han señalado que la relación Steele-Laurel refleja, en muchos sentidos, la tempestuosa historia de amor y el posterior matrimonio de Grahame y Ray.

Cuando Mildred aparece estrangulada y lanzada colina abajo, Steele se convierte en el primer sospechoso, en especial a los ojos del capitán Lochner, horrorizado por la insensible e incluso frívola reacción de Steele ante la noticia del asesinato: «Si piensa detenerme por poco emotivo...». Uno de los detectives del caso, Nicolai, había estado en el ejército con Steele, pero incluso éste tiene dudas sobre lo que siente Steele: «Ninguno de nostros conseguía averiguarlo», bromea, refiriéndose a la compañía que comandaba Steele. Sus dudas se intensifican cuando le invita a cenar y presencia la puesta en escena del asesinato que imagina el guionista. La cámara intercala secuencias de Nicolai estrangulando a su mujer bajo la dirección de Steele con primeros planos contrapicados del guionista, visualmente excitado por la escena que compone. Incluso su antiguo amigo y agente, con quien Steele juega insinuándole que mató a Mildred, empieza a creerle culpable y en seguida hace planes para su huida. La única persona que parece estar firmemente a su lado es Laurel. Tras una serie de indirectas e ingeniosas respuestas formalmente propias del cine negro, como «esta noche cenaremos, pero no juntos», Laurel y Steele inician una relación. Bajo los maternales cuidados de Laurel, Steele vuelve a escribir y comienza a beber menos. Ella sigue defendiéndole incondicionalmente incluso cuando Lochner vuelve a citarla para mostrarle su extenso historial de altercados violentos.

Pero a medida que el período de luna de miel empieza a disiparse, Laurel también empieza a dudar de Steele. De hecho, puede que incluso el público comparta sus dudas, ya que la insensibilidad y la naturaleza violenta de Dixon no pueden evitar empañar la simpatía natural del espectador hacia la estrella, sobre todo tratándose de Humphrey Bogart, cuyas interpretaciones en otros clásicos como *El halcón maltés* (1941) y *El sueño eterno* (1946) habían estado teñidas de violencia y ambiguos móviles. Durante una velada en la playa con Laurel y los Nicolai, Steele se entera de que Laurel ha estado en la comisaría sin contárselo. Se enfurece por lo que considera una traición y se marcha. Ella le sigue y salta al interior del coche, pero Steele se niega a hablar. Arranca y la aterroriza conduciendo como un loco por el puerto de montaña. Choca con otro coche y, cuando el otro conductor muestra su enfado, Steele le golpea brutalmente hasta casi aplastarle la cabeza con una roca, pero las súplicas de Laurel le detienen. Steele quita importancia al accidente («he tenido

ARRIBA
Fotograma de *This Gun for Hire* (1942)
Philip Raven (Alan Ladd) es un asesino profesional con código de honor. Es este código el que le lleva a la muerte, al igual que a muchos otros asesinos profesionales, como Jef Costello (Alain Delon) en *El silencio de un hombre,* de Jean-Pierre Melville (1967).

PÁGINA SIGUIENTE
Fotograma de *Murder by Contract* (1958)
Claude (Vince Edwards), un hombre con educación universitaria, decide convertirse en asesino a sueldo para conseguir dinero. Las cosas, sin embargo, se tuercen cuando es contratado para asesinar a una mujer. Como resultado, aparece muerto en un portal.







ARRIBA
Fotograma de *Concierto marino* (1945)
Muchos de los protagonistas del género negro están algo perturbados, y algunos de ellos incluso completamente locos. Tras oír una nota discordante, el compositor George Harvey Bone (Laird Cregar) pierde la razón y comete asesinatos, impulsado por su inconsciente. En el fotograma interpreta su amarga sinfonía final.

IZQUIERDA
Fotograma de *Moonrise* (1948)
Danny Hawkins (Dane Clark) lleva tantos años bajo el acoso de Jerry Sykes (Lloyd Bridges), que cuando decide contraatacar le da un golpe mortal. Su equilibrio mental se ve afectado de por vida.

PÁGINA ANTERIOR
Fotograma de *House by the River* (1950)
El mediocre novelista Stephen Byrne (Louis Hayward) estrangula por accidente a su sirvienta e intenta ocultar el hecho para proteger su buen nombre. En un extraño clímax, mientras escapa de unas apariciones, queda atrapado entre unas cortinas al vuelo que acaban estrangulándole.



ARRIBA
Fotograma de *Bésame antes de morir* (1956)
El asesino y psicópata Bud Corliss (Robert Wagner) quiere ascender en la vida. Por eso mantiene un romance con la heredera de unas minas, Dorothy Kingship (Joanne Woodward), a la que asesina cuando se entera de que va a ser desheredada por haberse quedado embarazada. Por suerte, tiene otra hermana a la que hacer la corte...

PÁGINA SIGUIENTE
Fotograma de *The Lineup* (1958)
El bailarín (Eli Wallach) es un criminal profesional dispuesto a hacer lo que haga falta, incluso asesinar al Hombre (Vaughn Taylor) en su silla de ruedas. Su socio, Julian, resume su actitud: «Las mujeres no tienen lugar en esta sociedad. No aprecian la necesidad de violencia».

cientos de broncas como ésta») y la rodea con el brazo, exactamente de la misma forma en que las autoridades creen que el asesino estranguló a Mildred.

La fe de Laurel en él se desvanece por completo. Ni las oscuras frases románticas que le dedica, sacadas del guión en el que trabaja –«Nací cuando ella me besó. Morí cuando me abandonó, viví unas semanas mientras ella me amó»– logran mitigar su temor y su desconfianza. Laurel empieza a tomar somníferos para evitar las pesadillas y busca amigos en los que confiarse, como Sylvia, la esposa de Nicolai. Aunque ha accedido a casarse con Steele y a viajar con él a Las Vegas, no tarda en hacer planes para escapar, y reserva un vuelo a Nueva York. Le cuenta sus planes a Mel, quien le aconseja que rompa honestamente con Steele. Ella objeta: «Le tengo miedo. No me fío de él».

La base de su desconfianza se hace realidad en la escena final, cuando Steele irrumpe en su apartamento y la intimida para que viaje a Las Vegas con él: «No me hagas volver a pedírtelo». Al descubrir que planeaba irse a Nueva York sin él, se vuelve loco y empieza a estrangularla, mientras le espeta: «¡No te dejaré marchar!». Sólo el sonido del teléfono le hace entrar en razón. Es Lochner, que llama para informarles de que el novio de Mildred acaba de confesar el asesinato y para pedir disculpas a la pareja por el acoso a que les ha sometido. Mientras Steele sale por la puerta, desconsolado, y se interna en la noche, Laurel responde al capitán sin



ICE SKATING
SKATE RENTAL & SALES
SKATING ACCESSORIES
REST ROOMS
SPECTATORS GALLERY
MARINE DECK
MARINE DECK



Fotograma de *Brute Force* (1947)
Ver películas sobre cárceles, como *Riot in Cell Block 11* (1954), *House of Numbers* (1957) y *Brute Force,* es como observar a una manada de animales salvajes mientras se devoran unos a otros. Aquí, el chivato de los guardias, Wilson (James O'Rear) acaba muerto a causa de la paliza que le propinan Calypso (Sir Lancelot), Soldier (Howard Duff) y Spencer (John Hoyt).

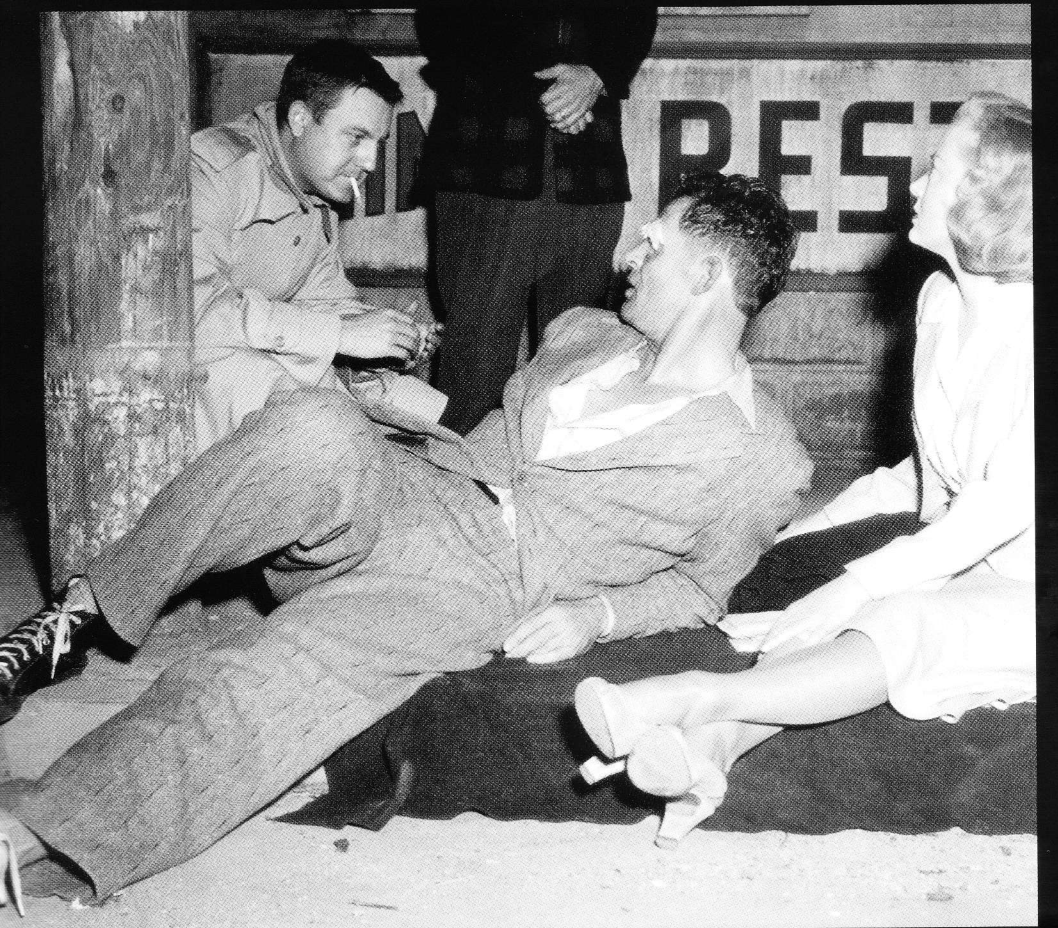
demasiado entusiasmo: «No importa en absoluto». Y es cierto, no sólo desde el punto de vista de Laurel, sino también del público. Llegados a este punto, ya no importa si Steele mató a Mildred esa noche: se ha revelado capaz de ello, y eso es todo cuanto importa, tanto para su amante como para el público. Al final, toda la simpatía que el espectador podía haber sentido por Steele se ha evaporado y sólo queda la imagen de un hombre violento y misógino con un futuro tan turbio como su propia mente.



ARRIBA
Fotograma de *Brute Force* (1947)
Los convictos son torturados y explotados por el sádico capitán Munsey, por lo que Joe Collins organiza un amotinamiento. El resultado es un verdadero infierno del que no hay salida posible, ni para los prisioneros ni para los guardias.

IZQUIERDA
Rodaje de *Brute Force* (1947)
El director Jules Dassin (tras la cámara) prepara una toma en la que Kid Coy (Jack Overman) salva a Joe Collins (Burt Lancaster) durante el amotinamiento. La cámara está montada en el camión para que, cuando el vehículo se ponga en marcha, pueda captarse la acción.


TN



ARRIBA
Rodaje de *Cuerpo y alma* (1947)
La imagen de dos hombres machacándose en un cuadrilátero constituye otra alegoría masculina de la desesperación de la existencia, presente en películas como *El ídolo de barro* (1949), *Cuerpo y alma* y *The Set-Up*. Aquí, el magnífico operador de cámara James Wong Howe usa patines para captar a John Garfield mientras recibe un castigo.

IZQUIERDA
Rodaje de *The Set-Up* (1949)
Robert Wise dirige la escena final del largometraje, en la que Stoker Thompson (Robert Ryan), molido a palos, es mecido por su esposa Julie (Audrey Totter). Puede que el cuerpo de Stoker esté acabado, pero su espíritu no.

PÁGINA ANTERIOR
Fotograma de *The Set-Up* (1949)
Stoker sufre una paliza durante los primeros asaltos. Su ánimo y su fuerza le ayudan a llegar hasta el final, pero entonces su jefe le sugiere que se deje ganar. Como se niega, recibe otra paliza por parte de los gángsteres.

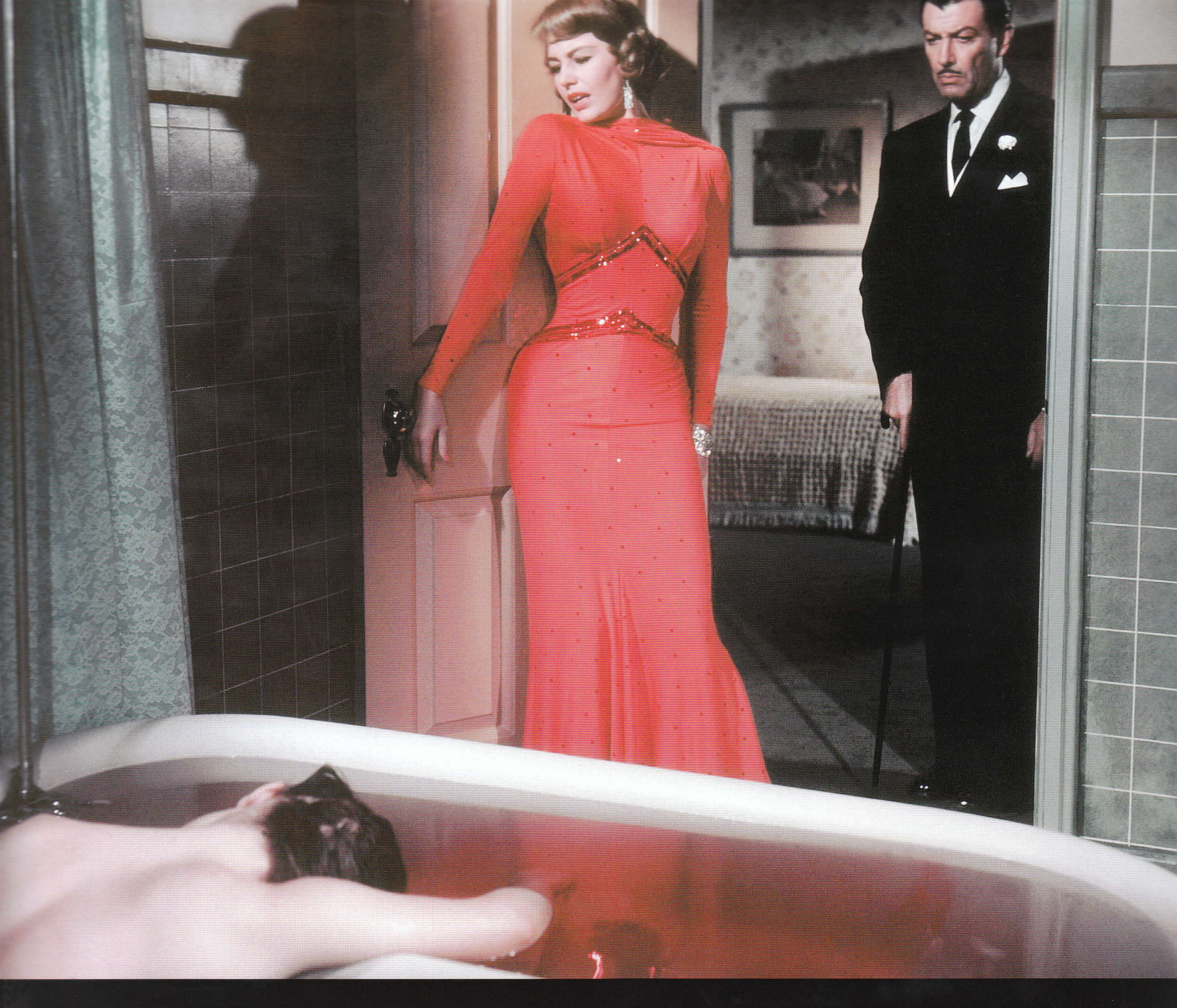
ARRIBA
Fotograma de *En un lugar solitario* (1950)
Una chica es estrangulada y acusan a Dixon Steele (Humphrey Bogart) del asesinato. Su nueva vecina, Laurel Gray (Gloria Grahame), se enamora de Dixon, pero empieza a sospechar de él. En la imagen, Dixon abraza a Laurel del mismo modo en que la chica fue estrangulada.

DERECHA
Rodaje de *En un lugar solitario* (1950)
El director Nicholas Ray (derecha) observa a Bogart y a Grahame. Grahame era la esposa de Ray y se dice que la relación que se muestra en el largometraje era un reflejo de la suya propia.

PÁGINA SIGUIENTE
Fotograma de *En un lugar solitario* (1950)
Dixon y Laurel son una buena influencia el uno para el otro, pero la tensión generada por la investigación sobre el asesinato casi estalla en violencia. La historia termina cuando Laurel se da cuenta de que Dixon es capaz de matar, aunque sea inocente del estrangulamiento.







Fotograma de *Chicago, año 30* (1958)
Vicki Gaye (Cyd Charisse), cantante de un club nocturno, y Thomas Farrell (Robert Taylor), un abogado lisiado, descubren el cadáver de la compañera de piso de Vicki, Joy Hampton (Myrna Hansen), quien se ha suicidado. Ambientada en el violento Chicago de los años treinta, esta película de carácter surrealista refleja el turbulento romance de dos personajes solitarios.

«Los romances no tienen por qué acabar así, de forma violenta Que la audiencia decida qué va a pasar con Bogie.»

Nicholas Ray sobre *En un lugar solitario* (1950) [13]

Nicholas Ray

Nicholas Ray, de nombre real Raymond Nicholas Kienzle, nació el 7 de agosto de 1911 en Galesville, Wisconsin. Estudió en Chicago y en Wisconsin, donde cursó arquitectura con Frank Lloyd Wright. Al mismo tiempo empezó a interesare por el teatro, y ejerció como actor y director. En 1932 se mudó a Nueva York, donde trabajó con directores de escena como Elia Kazan y John Houseman. Durante la guerra, escribió y dirigió propaganda radiofónica para la Oficina de Información de la Guerra. Después regresó al teatro y trabajó de ayudante en filmes como *Lazos humanos* (Kazan, 1945). Finalmente, Houseman le ofreció la oportunidad de dirigir con *Los amantes de la noche* (1948), aunque ciertos problemas con Howard Hughes y la RKO impidieron su estreno hasta pasados dos años del rodaje. *Los amantes de la noche* marcó la entrada de Ray en el mundo del cine negro y el inicio de una remarcable serie de películas *noir* enmarcadas en varios géneros: *A Woman's Secret* (1949), *Llamad a cualquier puerta* (1949), *En un lugar solitario* (1950), *La casa de las sombras* (1952), *Johnny Guitar* (1954) y *Chicago, años 30* (1958). Ray se ganó un



lugar en la historia del cine con *Rebelde sin causa* (1955), un escaparate para James Dean, y siguió produciendo filmes poco convencionales de géneros diversos: superproducciones bíblicas como *Rey de reyes* (1961), películas bélicas como *Amarga victoria*, (1957) y *westerns* como *La verdadera historia de Jesse James* (1957). Pese a haber sido encumbrado por la crítica francesa de *Cahiers du cinéma* a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, y pese a haber inspirado el excesivo comentario de Jean-Luc Godard «Nicolas Ray es el cine», pasó las dos últimas décadas de su vida trabajando erráticamente en proyectos personales como *You Can't Go Home Again*, a la vez que aparecía en películas de admiradores como Wim Wenders, con quien codirigió el documental autobiográfico *Relámpago sobre el agua* (1980). Murió de cáncer de pulmón en Nueva York, el 16 de junio de 1979.

Rodaje de *Valle radiactivo* (1952)
Robert Ryan (derecha) interpreta al brutal policía Jim Wilson («¿por qué me obligáis a hacerlo, basura?», pregunta a un sospechoso al que interroga), cuya auténtica sensibilidad queda de manifiesto cuando conoce a la invidente Mary Malden (interpretada por Ida Lupino). En la fotografía, el director Nicholas Ray (en el centro) repasa una escena con los actores.



La mujer en el cine negro

Aunque el cine negro tiene como protagonistas a muchas mujeres, la mayoría lo son junto a una figura masculina. De *Perdición* a *El diablo de las armas*, por muy dominante que sea la mujer, no hay historia sin una figura masculina de igual prominencia: sin un hombre que destruir no hay mujer fatal. *Gilda* (1946) y *Nora Prentiss* (*La sentencia* en la versión en español, 1947) son artistas que dan nombre al título de dos filmes. A raíz de la construcción patriarcal del cine negro, podría afirmarse de manera simplista que con su talento son capaces de cautivar a un hombre para que actúe de forma autodestructiva. Pero esos mismos relatos demuestran que Gilda y Nora son, a la vez, víctimas de una sociedad que capacita y esclaviza a las mujeres sexualmente potentes.

Muchas de las protagonistas del cine negro son también víctimas. En *Alma en suplicio* (1945), *The Damned Don't Cry* (1952) y *Sudden Fear* (1952), Joan Crawford interpretaba a una mujer que lograba sobrevivir pese a sufrir infortunios y traiciones. Tanto Norah Larkin en *La gardenia azul* (Fritz Lang, 1953) como Wilma Tuttle en *The Accused* (1949) se defienden hiriendo de muerte a un depredador sexual y, pese a ser absueltas (Norah no mata a su agresor), la narración gira dramáticamente en torno a la sensación de desesperanza de la mujer. Además, ambas son rescatadas por hombres compasivos. En *La gardenia azul*, el profético travelling de Lang envuelve a Norah para sugerir que no es capaz de salir adelante sin ayuda, que sólo un hombre puede rescatarla de un torbellino de fatalidades. Otras mujeres, como Paula Alquist en *Luz que agoniza* (1944) o Leslie Calvin in *Aguas turbias* (1946), son presas del ataque psicológico debido a su perturbación emocional. Pero quizá el ejemplo más extremo sea el primer filme *noir* de Joseph H. Lewis, *My Name is Julia Ross* (1945), en el que la figura del título es drogada, secuestrada y forzada a asumir una nueva identidad. *Mentira latente* (1952), adaptación de la novela de Cornell Woolrich *I Married a Dead Man*, presenta una perversa trama en la que una indigente recibe la oportunidad de suplantar a una joven y rica esposa. No obstante, el director Mitchell Leisen hace más hincapié en el melodrama que en el fatalismo.

La dama desconocida (1944), adaptación de otra novela de Woolrich, es el primer filme *noir* con una auténtica protagonista femenina. Como Kathleen, la secretaria del detective privado Bradford Galt en *Envuelto en la sombra* (1946), Carol *Kansas* Richman es lo único que se interpone entre su jefe y el ejecutor. Inicia su propia investigación de incógnito, sufre las insinuaciones de un lascivo músico y los insultos

Rodaje de *The Hitch-Hiker* (1953)
Ida Lupino fue la única mujer que dirigió un *film noir* durante el período clásico. En la fotografía habla con Edmond O'Brien y Frank Lovejoy. Sus personajes salen de excursión para ir a pescar y son secuestrados por un autoestopista que primero roba y después asesina a sus víctimas.

«Merece la pena dilucidar en qué andan atareadas esas mujeres durante todo el día... No puedo soportar a la mujer que calcula y comete fríamente un crimen monstruoso.»

Juvenal, *Sátira VI*

de una diva brasileña, y casi acaba convertida en víctima. En *El hombre que yo amo* (1946), que combina elementos *noir* y de reajuste de posguerra, al estilo de *Los mejores años de nuestra vida* y *Nadie vive para siempre* (ambas de 1946), el cantante romántico Petey Brown debe conciliar trabajo, amor, familia y finanzas, a la vez que elude las insinuaciones de su mafioso jefe. Y al igual que Petey, Ida Lupino –la única mujer que dirigió un clásico del período negro, *The Hitch-hiker* (1953)– encarna a un personaje tan sufrido como los interpretados por Crawford, tan decidido como la *Kansas* de Ella Raines y con los mismos recursos que la mayoría de figuras masculinas del cine negro.

A diferencia de Nora Prentiss o Gilda, o de Petey Brown, Lucia Harper (*Almas desnudas*, 1949) no actúa en un club nocturno ni tiene un pasado oscuro. Más bien lleva una cómoda vida en Balboa, California, junto a su esposo, sus hijos, su suegro, un ama de llaves y sus mascotas. Hasta que un gran problema llama a su puerta: su hija adolescente, Bea, se ha enamorado de un hombre mayor, Darby, que ha muerto. *Almas desnudas* es una película muy particular dentro del género. La historia es similar a la de *La mujer del cuadro* (1945) y *Detour*, ya que el intento de ocultar una muerte acaba en chantaje. La diferencia crucial, claro está, radica en que pese a ser moralmente tan inocente comos los personajes masculinos de los citados largometrajes, aquí la víctima de las circunstancias es una mujer cuyo marido está de viaje de negocios, por lo que debe enfrentarse sola a la catástrofe. (Un apunte importante: aunque dichos elementos aparecen en la novela de Elisabeth Sanxay Holding, la obra era parte de una serie protagonizada por un hombre, un detective de policía llamado Levy.)



ARRIBA
Fotograma de *Niágara* (1953)
Pese a existir restricciones acerca de lo que los directores podían mostrar o no en pantalla, las mujeres fatales lograban transmitir sus intenciones sexuales. En el fotograma, Rose Loomis (Marilyn Monroe) seduce a su esposo George (Joseph Cotten), un hombre desequilibrado al que planea asesinar.

PÁGINA SIGUIENTE
Fotograma publicitario de *Los sobornados* (1953)
Sin duda, se trata del uso más descarado de un revólver como símbolo fálico. Debby Marsh (Gloria Grahame) está a los pies del ex policía Dave Bannion (Glenn Ford), que emprende su propia venganza personal cuando su esposa es asesinada por el jefe de una banda criminal.

Lucia Harper –Joan Bennett, quien también interpretó a la mujer fatal de *La mujer del cuadro* y *Perversidad* (1945)– es una mujer normal, sin glamour ni astucia. Un poco como las mujeres de *Alma en suplicio* o *The Accused*, la ironía de su situación no es su inocencia, sino que sus valores de clase media le impiden reflexionar antes de ocultar una muerte accidental. Pero a diferencia de *Alma en suplicio*, en la que Mildred Pierce protege a su hija Veda aun sabiendo que se ha convertido en una intrigante despiadada y asesina, Bea es una adolescente aparentemente normal, aunque impresionable, y su participación en la muerte de Darby es un error de juventud. La decisión de Lucia de intentar proteger a su familia es un instinto maternal, perfectamente comprensible. En comparación con la implacable ambición de Mildred Pierce, quien sacrifica su matrimonio por el éxito en los negocios y el progreso social de su hija, o con la paranoia sexual de Wilma Tuttle en *The Accused*, que vive una vida de remilgada profesora universitaria, Lucia es totalmente normal.

El director Max Ophüls se centra en los aspectos corrientes del entorno de Lucia. Al contrario que en su anterior película, *Atrapados* (1949), donde una mansión de oscuros rincones propiedad del acaudalado marido parece tragarse a la desventurada Leonora Eames, la casa de los Harper está bien iluminada, es compacta, limpia y presenta una acogedora decoración. El vestuario de Lucia, de colores claros y a la moda, dista mucho del elegante traje de fiesta y el chal negro de Alice Reed al aparecerse al doctor Wanley como *La mujer del cuadro*. Con pelo corto, maquillaje simple y una iluminación que evita las sombras en su rostro, Bennett no resulta misteriosa ni augura nada malo.

Con todo, la trivialidad del entorno en que vive no consigue proteger a Lucia del mundo del hampa. El personaje de Martin Donnelly, el aspirante a chantajista que se encapricha de Lucia y decide traicionar a sus compinches para ayudarla, puede sugerir que en el hampa hay gente redimible. De hecho, la fascinación que siente





Fotograma de *Una luz en el hampa* (1964)
En el cine negro, las mujeres tienen tanto potencial asesino como los hombres. En esta escena, la prostituta Kelly (Constance Towers) golpea a su chulo, que la ha engañado. Luego le roba el dinero que le debe. A lo largo del filme, su indignación moral y su determinación de hacer algo para remediarla (llena de esperanza a niños discapacitados; mata a un pederasta) la sitúa al mismo nivel que los protagonistas masculinos del género.



ARRIBA
Fotograma de *Cartas a mi amada* (1945)
Cuando Singleton (Jennifer Jones) se entera de que su novio, Roger Morland (Robert Sully, cadáver), no es el hombre sensible que sus cartas daban a entender, sufre un ataque de nervios y lo asesina. Un año más tarde, el amigo de Roger y verdadero autor de las cartas, Allen Quinton, la visita en el hospital donde convalece de una amnesia. Quinton se enamora de ella, pero teme que descubra la verdad sobre él.

PÁGINAS 138/139
Fotograma de *Que el cielo la juzgue* (1945)
Ellen Berent (Gene Tierney) no se detiene ante nada para asegurarse de que nadie se interponga entre ella y su marido, Richard Harland. Ello incluye dejar que su hermano cojo, Danny (Darryl Hickman), se ahogue y lanzarse por las escaleras para provocarse un aborto.







ARRIBA
Fotograma de *Sin remisión* (1950)
Las mujeres también cumplen condena. La ingenua Marie Allen (Eleanor Parker) es encarcelada por cómplice de robo a mano armada. La cárcel la convierte en una convicta de las más duras.

PÁGINA SIGUIENTE, ARRIBA
Fotograma de *The file on Thelma Jordon* (1950)
Thelma Jordon (Barbara Stanwyck, a la derecha) es acusada de haber asesinado a su tía Vera.

PÁGINA SIGUIENTE, ABAJO
Rodaje de *Quiero vivir* (1958)
Este largometraje se basó en la verdadera historia de Barbara Graham, una mujer de dudosos principios morales, a la que tendieron una trampa para culparla de asesinato. Fue condenada a morir en la silla eléctrica. Susan Hayward (en el centro) ganó un *oscar* a la mejor actriz. El director Robert Wise (derecha) también obtuvo una candidatura.

por Lucia no es una actitud realista en un delincuente de poca monta y, eligiendo un poco contra natura al galán británico James Mason, Ophüls crea otra anomalía. Donnelly se convierte en un solitario introspectivo, tan fuera de lugar con sus cómplices como lo está con Lucia, aunque se adapte perfectamente a sus necesidades. Por mucho que confíe en la buena voluntad de Lucia, es un sueño sin esperanza. De forma instintiva e inconsciente, Lucia le utiliza: horrorizada ante la muerte y la violencia que han irrumpido en su plácida vida, no logra entender que la clave de su salvación y la de su familia son sus valores, ya que es eso lo que la vincula a Donnelly y fuerza su sacrificio. En cierto sentido, la muerte de Donnelly resulta inútil. Como ni Lucia ni Bea son culpables de asesinato, muere para salvarlas de poco más que el ridículo. Por otro lado, Lucia queda tan impresionada por su muerte que comprende que el mundo nunca volverá a ser el mismo y que no hay que dar nada por sentado. Aunque las facetas de su vida momentáneamente perturbadas vuelvan a su sitio, aunque su mundo vuelva fácilmente a su lugar, la vida nunca volverá a ser normal.


DEFACE
ATTORNEYS ONLY

ARRIBA

Fotograma de *Almas desnudas* (1949)

Lucia Harper (Joan Bennett) encuentra el cadáver de Ted Darby (Shepperd Strudwick) en la playa situada junto a su casa. Su hija Bea había mantenido un romance con él, un hombre de más edad sin escrúpulos. Lucia se deshace del cadáver, convencida de que su hija es la responsable.

DERECHA

Fotograma de *Almas desnudas* (1949)

Martin Donnelly (James Mason, en el centro) se presenta en casa de los Harper para chantajear a Lucia con cartas comprometedoras que Bea había escrito al fallecido. Sin embargo, queda prendado de la respetable familia y rompe las reglas del juego a riesgo de enfurecer a su violento jefe, Nagle.





Max Ophüls

Max Ophüls, cuyo nombre real era Max Oppenheimer, nació en Sarrebruck, Alemania, el 6 de mayo de 1902. No quiso entrar en el negocio familiar y decidió ejercer como crítico y actor teatral. Adoptó un seudónimo y tras una breve carrera como actor, en 1923 empezó a dirigir obras y a montar producciones de Shakespeare, Molière, Shaw y Schiller con compañías de Stuttgart, Viena, Fráncfort y Berlín. Tras una década en los escenarios, empezó a trabajar como ayudante de director para Anatole Litvak. Gracias a su extensa experiencia escénica, no tardó en dirigir filmes sonoros, pero en 1933, tras media docena de películas, el judío Ophüls dejó la Alemania nazi para huir a Francia, al igual que lo hicieran Siodmak y Wilder. Entre 1933 y 1940 dirigió diez largometrajes en Francia, Italia y los Países Bajos, e incluso adoptó la nacionalidad francesa. En 1940, la ocupación nazi le obligó a huir de nuevo, primero a Suiza y después a Estados Unidos, donde tuvo dificultades para adaptarse a Hollywood. En 1946, Preston Sturges le contrató para dirigir *Vendetta* para Howard Hughes, pero le despidió (el proyecto tuvo cinco directores, incluido Sturges, antes de estrenarse en 1950). A continuación rodó dos películas de época para la Universal,

Fotograma de *Almas desnudas* (1949)
Tras asesinar a Nagle para impedir que dañe a Lucia, Martin devuelve las cartas a Lucia. Con su último suspiro confiesa los crímenes ante la policía, y así libera de toda implicación a Lucia y a Bea. Una vez muerto, la familia Harper vuelve de inmediato a su normal existencia de clase media, como si nada hubiese ocurrido.

«Los maestros de nuestra profesión… trascienden tanto la estructura dramática como el diálogo y crean una nueva forma de tensión que, en mi opinión, no había existido en ninguna otra forma de expresión dramática; la tensión de la atmósfera gráfica y de las imágenes cambiantes.»

Max Ophüls [14]





con fotografía de su colega alemán Franz Planer: *La conquista de un reino* (1947) y *Carta de una desconocida* (1948). *Atrapados* y *Almas desnudas* fueron sus dos últimas películas en Estados Unidos. Ambas se estrenaron en 1949 y se convirtieron en clásicos del cine negro. Ophüls regresó a Francia al término de *Almas desnudas* y allí rodó sus últimos cuatro largometrajes: *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1951), *Madame de...* (1953) y *Lola Montes* (1955). Si alguna vez se dudó de su reputación como estilista, estos últimos filmes disiparon la duda y le elevaron a la cota máxima de la crítica en Europa. Murió en Hamburgo el 25 de marzo de 1957 y fue enterrado en Père-Lachaise, París.

ARRIBA
Rodaje de *Atrapados* (1949)
James Mason, Barbara Bel Geddes y el director Max Ophüls.

PÁGINA ANTERIOR
Fotograma de *Atrapados* (1949)
La sociedad ha convencido a Leonora Eames (Barbara Bel Geddes) de que el poder y el dinero son dignos de admiración y veneración. Leonora se casa con el millonario Smith Ohlrig (Robert Ryan), quien la hostiga y acosa, y aunque durante un tiempo le abandona para trabajar con el doctor Larry Quinada, con quien es feliz, siempre regresa a Ohlrig y a la falsa seguridad del dinero.



El detective privado

Si *El halcón maltés* es el punto de partida consensuado del período clásico del cine negro, el detective privado fue uno de sus iconos desde el primer instante. Con independencia del calificativo que recibiera –«sabueso», «conejo», «investigador privado»–, es un personaje cuyo prototipo procedía de la escuela literaria *hard-boiled*, de las novelas baratas que llenaban las páginas de *Dime Detective* y *Black Mask*, revistas de detectives de principios de la década de los veinte en adelante.

El protagonista habitual de los relatos de Dashiell Hammett (escritor que en el pasado fue un detective alcohólico), era un investigador bajito, rechoncho y entrado en años, aunque al autor se le recuerda sobre todo por haber creado a Sam Spade. Para *El halcón maltés*, Hammett recurrió generosamente a sus propias experiencias (luego recogidas en forma de novela por Joe Gores y llevadas al cine en 1982 con *El hombre de Chinatown*, de Wim Wenders). La versión estrenada en 1941 y considerada por muchos el punto de inicio del período clásico negro era la tercera adaptación de la Warner Bros. (la primera, de 1931, recibió el mismo título y la de 1936, *Satan Met a Lady*). Fue un buen augurio que, como saque inicial del ciclo, la adaptación de John Huston fuera considerada inmediatamente y hasta nuestros días la versión definitiva. Además, la matizada interpretación de Humphrey Bogart fijó el estándar de todos los detectives subsiguientes.

En su ensayo *El simple arte de matar*, Raymond Chandler, otro clásico de las novelas de bolsillo, ofrecía lo que se ha convertido en la descripción definitiva, anteriormente citada, del detective privado en el género de la ficción. Tras la curiosa metamorfosis de su personaje Philip Marlowe, que pasa a ser el «Halcón» en *The Falcon Takes Over* (1942) y un año más tarde se convierte en Mike Shayne en *Time to Kill*, las cuatro primeras novelas de Chandler y su héroe sin tacha ni temor se convirtieron en ingredientes básicos del cine negro de la década de los cuarenta. La RKO eligió a Dick Powell para interpretar a Marlowe en *Historia de un detective* (1944). Con los decorados y la iluminación de baja intensidad marca de la casa de los estudios que habían financiado *Ciudadano Kane* y las películas de terror de Val Lewton, *Historia de un detective* es toda una hazaña estilística, ya que transcurre enteramente de noche o en interiores infrailuminados de anticuadas oficinas, bares baratos, casas tipo y mansiones de Bel Air. La secuencia más conocida del filme es un episodio de alucinación con vistas y sonidos exagerados que pretende reproducir el estado mental de un Marlowe drogado.

Fotograma de *El halcón maltés* (1941)
El investigador privado Sam Spade (Humphrey Bogart) y la peligrosa Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) se sienten mutuamente atraídos, pero entre ellos se interpone la desconfianza. Brigid declara: «Estoy cansada de inventar mentiras. De no saber qué es mentira y qué es verdad». Al final, el espectador no tiene claro si sienten algo el uno por el otro o bien son expertos manipuladores e intentan dejar fuera de combate al rival.

«Por estas miserables calles debe circular un hombre que no sea miserable, sin tacha ni temor. Así debe ser el detective de esta clase de historias. Es el héroe; lo es todo. Debe ser un hombre completo y normal, y aun así, inusual. Debe ser, recurriendo a una expresión más bien gastada, un hombre de honor... por instinto, por inevitabilidad, sin pensárselo dos veces, y ciertamente sin mencionarlo. Debe ser el mejor hombre de su mundo y un hombre lo bastante bueno para cualquier mundo.»

Raymond Chandler, *El simple arte de matar*

ARRIBA

Fotograma publicitario de *El halcón maltés* (1941)
Sam Spade muestra el «pájaro negro» a las criaturas de instintos asesinos obsesionadas por él: el afeminado Joel Cairo (Peter Lorre), la distante arpía Brigid O'Shaughnessy y el culto matón Kasper Gutman (Sydney Greenstreet).

DERECHA

Fotograma de *El halcón maltés* (1931)
En la primera versión cinematográfica de la novela de Dashiell Hammett, el detective privado, Samuel Spade (Ricardo Cortez), era un mujeriego y se iba a la cama con todo lo que llevase una falda (o se la quitase). En esta escena, él y su atractiva secretaria, Effie Perrine (Una Merkel), deben decidir qué hacer con el «pájaro negro».



«Espero que no se dejará influir por las pistolas que tienen esos matones de vía estrecha, porque yo ya tengo cierta práctica en quitárselas, como ya he demostrado, de modo que no hay ningún problema.»

Sam Spade (Humphrey Bogart) en *El halcón maltés* (1941)



ARRIBA
Fotograma de *El halcón maltés* (1931)
La mujer fatal Ruth Wonderly (Bebe Daniels) pasa la noche en el apartamento de Sam y éste aprovecha para registrar su habitación de hotel en busca de dinero o de pistas. Su deseo de conseguir dinero sugiere que es más un hombre de negocios que un caballero andante.

IZQUIERDA
Fotograma de *El halcón maltés* (1941)
Pese a estar emocionalmente unido a Brigid, Spade deja que le cuelguen el asesinato de su socio Miles Archer (Jerome Cowan, a la izquierda). Spade le dice: «Cuando asesinan a alguien de tu organización, no es buen asunto dejar escapar al asesino».

PÁGINAS 150/151
Fotograma publicitario de *Historia de un detective* (1944)
Philip Marlowe (Dick Powell) es sorprendido por Moose Malloy (Mike Mazurki). Malloy acaba de salir de la cárcel y busca a su amada Velma.





Bogart pasó de dar vida a Spade a encarnar a Marlowe en *El sueño eterno* (1946), su segundo trabajo con el director Howard Hawks y la estrella Lauren Bacall. Los escritores William Faulkner y la joven Leigh Brackett –antes de conocerla, Hawks creía que era un hombre; Bogart la llamaba «marimacho» y no dejaba que nadie más tocara sus diálogos– reescribieron la violenta e intricada trama de Chandler, que dejaba toda una estela de cadáveres de Malibú a San Bernandino, para convertirla en telón de fondo de un mordaz y típico cortejo entre un realista Marlowe y la consentida heredera Vivian Sternwood. En 1947, Robert Montgomery dirigió y retrató a Marlowe en *La dama del lago*, aunque en este idiosincrásico filme el público sólo obtiene una imagen nítida del protagonista cuando éste se sitúa frente al espejo, ya que Montgomery adaptó la prosa en primera persona de Chandler de forma totalmente literal: rodó el filme entero con cámara subjetiva. La limitación de los planos al punto de vista de Marlowe creó escenas inusuales, como cuando golpean y emborrachan a Marlowe: la cámara tuvo que arrastrarse por la calzada, tambalearse hacia una cabina telefónica y esforzarse por ponerse en pie, introducir una moneda y pedir ayuda.

Puede que se tenga la impresión de que muchos de los héroes del ciclo negro eran detectives privados. De hecho, al margen de las adaptaciones de Chandler y Hammett, éstos son muy pocos. Claro está, existen otros tipos de sabuesos aficionados, como los periodistas de *El reloj asesino* y *Yo creo en ti* (ambas de 1948), o los agentes de seguros de *Forajidos* (1946) y *Pitfall* (1948). También destacan amnésicos en busca de su pasado, como en *Street of Chance* (1942) o *Solo en la noche* (1946), hábiles secretarias, como en *La dama desconocida*, e incluso niños paranoicos como en *Talk About a Stranger* (1952). Sin embargo, la mayoría de detectives del cine negro son funcionarios, ya sea de la policía local o de agencias federales.

Fuera del universo de Hammett y Chandler, el cine negro de los cuarenta presenta pocos detectives privados. Jeff Bailey, de *Retorno al pasado*, y Bradford, de *Envuelto en la sombra*, son algunos de ellos. Puede que de las sombras de Galt a los umbríos locales del Los Angeles de 1954 que se retrataban en *El beso mortal* (1955) transcurriera una década, pero en el mundo negro sólo representó un pequeño paso. El núcleo de este último filme son la velocidad y la violencia. La adaptación de la novela de Mickey Spillane traslada a Mike Hammer de Nueva York a Los Angeles y le sitúa en un paisaje de sombrías calles y deteriorados edificios menos acogedores que los que patrullaban Spade o Marlowe. Como Hammer en su deportivo, el filme circula a toda velocidad por una serie de inconexas y catastrofistas escenas, y además de reproducir el frenético Los Angeles posbomba atómica y sus malignas corrientes subterráneas, recoge la media vida degenerativa de un inestable universo negro acercándose a la masa crítica. Cuando alcanza el punto de fisión, la amenaza gráfica que *El sueño eterno* trazaba con metralla en una puerta de Laurel Canyon se ve aumentada al enésimo grado cuando una casa de Malibú se convierte en un hipocentro nuclear.

Desde el inicio, *El beso mortal* es toda una explosión de los sentidos. En la secuencia previa a los créditos, un mujer sale de la más absoluta oscuridad mientras su respiración copa la banda sonora con bufidos entrecortados y amplificados. Borrosas formas metálicas pasan volando sin detenerse. La mujer se sitúa en plena calzada, hasta que unos faros la ciegan con su fuerte resplandor. Frenos a fondo y los neumáticos chirrían sobre el asfalto. Un Jaguar se sale de la carretera dando giros entre remolinos de polvo. Un primer plano muestra a Mike Hammer tras el volante. Imponiéndose al sonido de los jadeos y al jazz de un piano en la radio, el motor de



ARRIBA
Rodaje de *Historia de un detective* (1944)
Edward Dmytryk dirige y Claire Trevor le escucha. Dmytryk fue uno de los «diez de Hollywood», encarcelado por el Comité de Actividades Antiamericanas por sus ideas de izquierdas. Tras varios meses en prisión, dio algunos nombres y pasó a formar parte de un mundo demasiado lúgubre.

PÁGINA SIGUIENTE
Fotograma de *Historia de un detective* (1944)
La mujer fatal, Velma/Sra. Grayle (Claire Trevor), sostiene las manos de Marlowe de forma sugerente. Trevor, una magnífica actriz, se especializó en papeles de fulana o de novia del malo, como el de Dallas en *La diligencia* (1939), el de Pat Cameron en *Ejecutor* (1948) o el de Gaye Dawn, en *Cayo Largo* (1948).





«Vamos, Marlowe –me dije–. Tú eres fuerte. Te han dejado dos veces sin sentido. Han estado a punto de estrangularte, te han golpeado con una pistola y te han inyectado algo que te ha vuelto tan loco como un par de ratones bailando el vals. Vamos a ver si eres capaz de ponerte los pantalones.»

Philip Marlowe (Dick Powell) en *Historia de un detective* (1944)



ARRIBA
Fotograma de *Historia de un detective* (1944)
Marlowe queda cegado por el destello de una pistola, pero también es ciego en muchos otros sentidos. El filme es una sucesión de repentinos destellos, o de pozos de oscuridad.

IZQUIERDA
Fotograma de *Historia de un detective* (1944)
El largometraje está narrado en forma de *flashback*: Marlowe cuenta a la policía los acontecimientos que le han conducido a la ceguera, lo que justifica la narración y le permite hacer comentarios sobre los extravagantes personajes que conoce mientras busca a Velma.





arranque rechina varias veces mientras intenta volver a ponerlo en marcha. Al final, Hammer gruñe a la mujer: «Por poco me deja sin coche. ¿Qué pasa? ¡Suba!».

Ya el diálogo inicial entre Hammer y Christina presenta a un tipo de héroe diferente: desdeñoso, sarcástico y, en el fondo, sin el menor rasgo de heroísmo. A Hammer no le importa quién es ella, ni que parezca no llevar nada bajo la gabardina o que hable con acertijos. Es tan sólo una «fugitiva de una casa de chiflados». Aun así, en pocos segundos Christina le etiqueta. «Está enfadado conmigo, ¿verdad?», pregunta retóricamente. «Siento haberle estropeado casi su bonito coche. Estaba pensando en lo mucho que se puede saber de una persona con sólo unos detalles. Su coche, por ejemplo...» «¿Y qué le dice mi coche?», masculla Hammer. Se lo puso fácil a Christina: «Que tiene usted un único y constante amor: [...] Usted. [...] Usted es de esa clase de personas que nunca dan nada, que sólo toman». Entonces su discurso se torna sarcástico e incluso burlonamente fantasioso. «Oh, mujeres, el sexo incompleto. ¿Y qué necesita para completarse? Un hombre, naturalmente. El maravilloso hombre...»

¿Qué clase de héroe es Mike Hammer? El diálogo inicial lo define rápidamente. Christina le acusa de narcisismo, limitándose a confirmar «lo mucho que se puede saber de una persona con sólo unos detalles» a través de los elementos más visibles: el deportivo, la gabardina, la mueca de desprecio, el jazz en la radio. Aldrich y el

ARRIBA

Fotograma de *El sueño eterno* (1946)

Philip Marlowe (Humphrey Bogart) sabe que todo el mundo en quien confía acaba muerto. Tras varios duelos verbales con la batalladora Vivian Sternwood (Lauren Bacall), ambos deciden confiar el uno en el otro, y ella le libera. Esta escena es una de las muchas que benefició a Bacall cuando fue filmada de nuevo. Entre el final del rodaje en junio de 1945 y su estreno en agosto de 1946, el director Howard Hawks rehizo 15 minutos del filme para ajustarlo y poner algo de sal a la relación entre Marlowe y Vivian.

PÁGINA ANTERIOR

Fotograma de *El sueño eterno* (1946)

Carmen Sternwood (Martha Vickers) aparece completamente fuera de sí mientras Arthur Gwynne Geiger (Theodore Von Eltz) yace muerto a sus pies. El general Sternwood había contratado a Marlowe para que negociase con Geiger, que tenía fotografías comprometedoras de Carmen, pero el caso acaba resultando mucho más complicado.

«Conque es usted un detective privado... Creí que sólo existían en los libros o que eran unos hombres pringosos que husmeaban por los pasillos de los hoteles. Caramba, no va muy arreglado.»

Vivian Sternwood (Lauren Bacall) a Philip Marlowe (Humphrey Bogart) en *El sueño eterno* (1946)



Rodaje de *La dama del lago* (1947)
El actor y director Robert Montgomery convirtió la narración en primera persona de las novelas de Raymond Chandler en una técnica cinematográfica, ya que rodó el filme únicamente desde el punto de vista de Philip Marlowe. Tal como se puede apreciar, un dispositivo especial anexo a la cámara garantizaba que la película quedara siempre a la altura de sus ojos. Audrey Totter espera para entrar en el encuadre.

guionista A. I. Bezzerides utilizan a Christina para explicar y reforzar lo que la imagen sugiere: que no es un hombre modesto ni admirable. El diálogo también revela que Hammer sabe exactamente quién es y la imagen que ofrece. «¿Y qué le dice mi coche?»: dice precisamente lo que Hammer quiere que diga, algo que incluso una fugitiva de la «casa de los chiflados» puede interpretar claramente.

La oscura autopista inicial es una especie de limbo narrativo: aún no se han revelado, y mucho menos abordado, los elementos de la trama. El campo y la gasolinera son escenarios sin identificar, abiertos, tenebrosos y amenazadores, incluso bajo los neones de la estación de servicio. Sin duda, en 1955, año en que se estrenó *El beso mortal*, el espectador se había formado expectativas sobre el personaje y la trama a partir de las convenciones del cine negro. La novela original de Spillane también establecía cierto tono:

«Sólo vi a la dama allí de pie, entre el resplandor de los faros, agitando los brazos como una marioneta gigante. Y la maldición que escupí llenó el coche y mis propios oídos. Desvié el coche y sentí cómo la parte trasera derrapaba, recuperé el control dando un poco de gas y casi caí por el borde del precipicio mientras el coche seguía coleando. Pisé los frenos a fondo y dejé un surco en el arcén. Entonces volví a la calzada y me detuve. De algún modo había conseguido trazar una amplia curva alrededor de aquel encanto.»

La considerable popularidad del novelista Spillane provenía de su obvia objetivación de las mujeres, perfectamente a la par con su morboso sadomasoquismo y su virulento «acoso a los rojos» a la sombra de McCarthy. Pese a que Aldrich y Bezzerides tomaron sólo unos pocos sucesos de la novela, el recurrente protagonista, Hammer, aporta un punto de vista predeterminado, expresado en su mayor parte por chistes malos y una acalorada narración al estilo de un Marlowe de poca categoría. No obstante, Aldrich y Bezzerides también abandonaron la mayoría de estos elementos o, según el método preferido de Aldrich, «le dieron la vuelta». De la novela, sólo dejaron una frase del diálogo inicial; sin embargo, cambiaron mucho más que las palabras. La mayor parte de la elaborada trama del filme, en el que Hammer utiliza todo tipo de pistas –desde una llave de taquilla a un poema de Christina Rossetti– para encontrar un misterioso cofre que su novia Velda califica de «gran secreto», es invención de los cineastas.

En el filme, el Hammer de Spillane presenta una actitud de depredador aún más temible: es la antítesis del caballero urbano de Chandler, con instintos de supervivencia más agudizados que los de Sam Spade. Incluso el personaje de Spillane siente algo de compasión por «una pobre loca, una dama vikinga con agujeros en la cabeza» y sigue la pista de quienes intentaron matarla por simple indignación: «No necesitaría ver sus caras para saber que estaba asesinando a los tipos correctos. ¡Bastardos, sucios y asquerosos bastardos!». El filme se inserta en un sistema más sofisticado que combina el trasfondo del cine negro con el determinismo moral de Aldrich y Bezzerides. Hammer quiere saber «¿qué queda para mí?» mientras a su alrededor todo crimen alimenta una respuesta y ladrones y asesinos crean los instrumentos de su propia destrucción. Spillane creía que Hammer lo decía todo con su nombre («martillo» en inglés): un objeto duro, pesado e implacable que machaca salvajemente a los marginados sociales como si fueran clavos baratos. El director refina un poco ese arquetipo: Hammer piensa, sobre todo, en cómo hacer dinero. De todos los personajes, quizá Christina sea el más consciente en el sentido convencional, y no deja de ser irónico que sea la loca, la encerrada por la sociedad y, a la vez, la que traspasa más rápidamente la actitud de tipo duro de Hammer. La interpretación de Ralph



Meeker impulsa a Hammer más allá de la petulancia y autosatisfacción de la novela, hacia un desdén más profundo y sarcástico por el mundo en general. De ahí que el personaje represente a todos los sucios moradores de los bajos fondos.

Hammer pregunta por primera vez «¿qué queda para mí?» al hablar con su amigo, el detective Pat Murphy. Son palabras que completan la amalgama del personaje: puede que cuando inicia su búsqueda de «algo grande», el Santo Grial de un detective, Hammer no sea tan desinteresado como Galahad. Pero es un buscador nato y en el mundo negro no se siente un extraño, sino como en casa. Las oscuras calles y los destartalados edificios son un terreno de búsqueda claramente distanciado del mundo ordinario. La clave de este universo es el engaño. El oficio de Hammer no es descubrir, sino engañar. Se gana la vida tendiendo trampas para divorcios y con asuntos oscuros en general. La incapacidad de engañar es lo que cuesta la vida a Christina y a las demás víctimas.

Este engaño y esta incertidumbre son la base de la tensión melodramática de *El beso mortal*, así como de la mayor parte del cine negro. La línea argumental presenta tanta estabilidad como la expresión del mecánico Nick: «¡Ba-ba-bum!». Todo aquél que va en busca de algo a los bajos fondos sabe que el factor primordial es la inestabilidad y que la disyuntiva es la norma. *El beso mortal* se atiene a ambos. El gato hidráulico que desciende y silba mientras Nick da un grito y muere aplastado por el

ARRIBA
Fotograma de *La dama del lago* (1947)
Philip Marlowe (Robert Montgomery) examina sus heridas frente a la editora Adrienne Fromsett (Audrey Totter). Por un momento, la historia abandona su técnica. Como en la vida real, Marlowe habla con alguien mientras observa a otra persona.

PÁGINA 160
Fotograma de *Talk About a Stranger* (1952)
No todos los investigadores disponen de una licencia. *En La ventana, El ídolo caído* y *Talk About a Stranger,* los protagonistas son niños. En esta escena, Bud Fontaine, Jr. (Billy Gray) conoce a Matlock (Kurt Kasznar), al que cree culpable de envenenar a su perro. La fotografía es del fabuloso John Alton.

PÁGINA 161
Rodaje de *Eyes in the Night* (1942)
El director Fred Zinnemann (con la cámara, arriba a la izquierda) tienes buenos motivos para mantener la escena a oscuras. Su protagonista es un ciego que investiga un asesinato.





ARRIBA
Fotograma de *El beso mortal* (1955)
Tras la muerte de Christina, Mike Hammer localiza a su compañera de piso, Lily Carver (Gaby Rodgers), que está asustada y le dice que se siente como sobre un tiovivo del que ya no se puede bajar, porque va a demasiada velocidad.

DERECHA
Fotograma de *El beso mortal* (1955)
Velda (Maxine Cooper) pone al tanto de todo a Mike Hammer (Ralph Meeker) mientras practica sus pasos de baile. Hammer no descubre nada, simplemente deja que los demás piensen por él.



«Es usted uno de esos hombres presumidos que sólo piensan en sus trajes, en sus coches, en sí mismos.»

Christina (Cloris Leachman) a Mike Hammer en *El beso mortal* (1955)

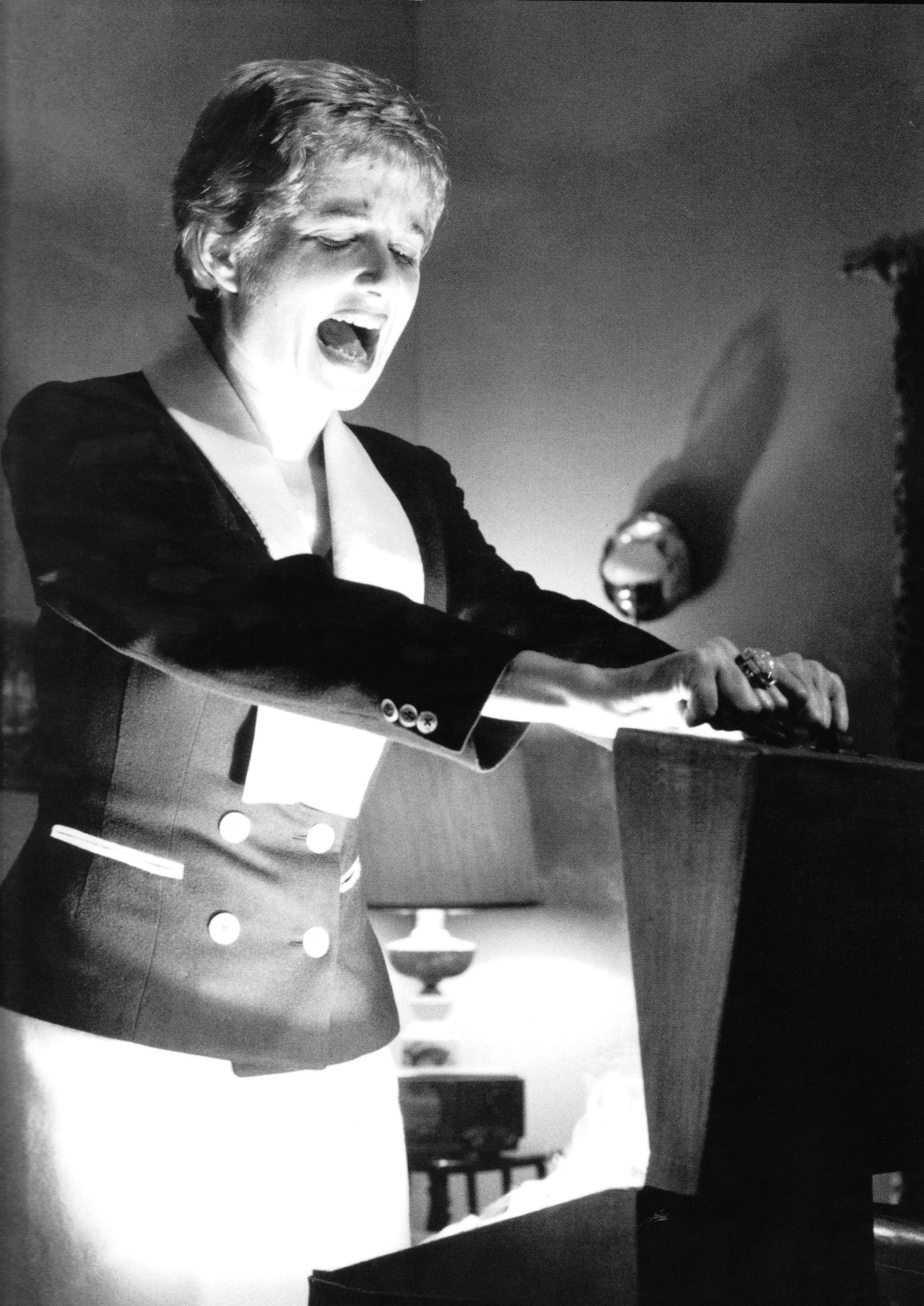


ARRIBA
Fotograma de *El beso mortal* (1955)
Lily y Hammer disfrutan de un paseo en coche, aunque en realidad es Lily quien lo lleva por donde quiere. Hammer es víctima de un engaño.

IZQUIERDA
Fotograma de *El beso mortal* (1955)
El largometraje está teñido de episodios repentinos de violencia. A lo largo de todo el filme, los personajes son objeto de palizas, cortes, torturas y asesinatos, a un ritmo frenético. Un sobresalto sucede a otro. En la imagen, Hammer recibe una buena tunda, cortesía de Charlie Max (Jack Elam) y Sugar (Jack Lambert).

«Me dió el libro de Mickey Spillane y le dije: "Es pésimo. A ver qué puedo hacer...". Y me divertí. Quise que cada escena, cada personaje, resultara interesante. Si a Ralph Meeker se le acercaba una chica, la convertía en una ninfómana. Como era un apasionado de los coches, incluí todo el tema de los coches y el mecánico. Y como soy ingeniero, en la película puse al detective el primer contestador automático. Me divertí.»

A. I. Bezzerides, guionista [15]





peso del coche; el grito del empleado del depósito mientras Hammer lo tortura para obtener información: son sucesos casi azarosos sin principio organizativo. Trascienden el contexto para producir un shock puramente sensorial.

En *Panorama du film noir américain*, su estudio pionero sobre el género, Raymond Borde y Étienne Chaumeton afirmaban sobre *El beso mortal*: «Un salvaje lirismo nos arroja a un mundo en descomposición gobernado por la perversidad y la brutalidad», tras lo cual, «Aldrich ofrece la más radical de las soluciones: el apocalipsis nuclear». Paralelamente a la búsqueda de Hammer suenan los crípticos pentámetros del poema de Rosetti: «Pero cuando la oscuridad y la corrupción cesen / un vestigio de los pensamientos que tuvimos». En el caso del «gran secreto», el mito se convierte en un valor totalmente superficial y nada puede evitar que se abra la caja de Pandora. Según el análisis final, el «gran secreto» contiene flogistón puro, el mítico elemento enteramente combustible. Y la búsqueda de dicho elemento se convierte en la búsqueda del elemento limpiador y combustible, de la chispa de ese fuego purificador que reduce el averno de *El beso mortal* a cenizas radiactivas y que, según Borde y Chaumeton, ofrece al propio cine negro «un fascinante y oscuro desenlace [...] la desesperada antítesis del filme que, 14 años antes, inició el ciclo negro, *El halcón maltés*». Como coda al cine negro, *El beso mortal* da una visión asonante de esas malignas fuerzas que acechan bajo la superficie y que explotan en forma de hongo sobre Malibú.

ARRIBA
Rodaje de *El beso mortal* (1955)
El director Robert Aldrich (derecha) muestra a Albert Dekker cómo debe levantar el «gran secreto». La película se rodó en 22 días y como el director de fotografía, Ernest Laszlo, no era excesivamente rápido, Aldrich decidió filmar tomas largas para que Ernest tuviera que preparar la iluminación en menos ocasiones.

PÁGINA ANTERIOR
Fotograma de *El beso mortal* (1955)
Al final, Gabrielle (que se hacía pasar por Lily Carver) dispara al doctor Soberin y abre la caja. Los elementos radiactivos la consumen.



Robert Aldrich

Rodaje de *El beso mortal* (1955)
Robert Aldrich con Gaby Rodgers y Ralph Meeker.

Robert Aldrich nació el 9 de agosto de 1918 en Cranston, Rhode Island. Tras cursar la secundaria en una escuela privada, se dedicó al fútbol americano y estudió economía en la Universidad de Virginia, como correspondía al hijo de una rica familia de Nueva Inglaterra; pero no llegó a licenciarse. Nieto de senador y primo de los Rockefeller, en 1941 usó sus contactos para conseguir trabajo en las oficinas de producción de la RKO. Al no ser reclutado durante la guerra por una lesión deportiva, Aldrich ascendió rápidamente a segundo ayudante y más tarde a primer ayudante del director, para acabar siendo jefe de producción para directores tan prominentes como Jean Renoir, Lewis Milestone, Joseph Losey, Robert Rossen, Abraham Polonsky y Charlie Chaplin. Aprendió de filmes *noir* como *El extraño amor de Martha Ivers* (1946), *Cuerpo y alma* (1947), *Atrapados* (1949), *Force of Evil* (1948), *El merodeador* (1951) y *M* (1951). Aldrich ascendió de nuevo a director de televisión, donde dirigió una serie negra con Dick Powell para *Four Star Theater* y *China Smith*, con Dan Duryea. Su segundo largometraje y primer *noir* fue un producto derivado de dichas series, *World for Ransom* (1954). Después formó la primera de muchas productoras y produjo un buen número de sus propias películas, incluida *El beso mortal*. En el curso de treinta obras, Aldrich trabajó prácticamente todos los géneros.

«El libro original, Kiss Me Deadly, *no tenía nada. Nos limitamos a copiar el título y tiramos el libro. El guionista, A. I. Bezzerides, hizo un trabajo estupendo. Esa caja infernal, por ejemplo, fue en gran parte idea suya. Trabajó mucho para conseguir el sonido, ese chisporroteo y esos silbidos. Al final utilizamos el escape de un avión con el sonido superpuesto de unas cuerdas vocales humanas respirando, por eso cada vez que se abra la caja se oye un "tenue rugido reactor".»*

Robert Aldrich, productor y director [16]



Su cine negro incluye *The Big Knife* (1955) y *Bestias de la ciudad* (1957). En taquilla, sus películas *neo-noirs La banda de los Grissom* (1971) y *Destino fatal* (1975) fueron un fracaso, pero no así *Doce del patíbulo* (1967) y *El rompehuesos* (1974). Sus esfuerzos por mantener su propia productora e independencia creativa sucumbieron ante el cambio de gustos y prácticas del Hollywood de los ochenta. Tras varios filmes decepcionantes en su etapa final, Aldrich, enfermo, renunció a recibir la diálisis y murió en Los Angeles el 5 de diciembre de 1983.

Fotograma de *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962)
Jane (Bette Davis) mantiene encerrada a su hermana, la inválida Blanche Hudson (Joan Crawford). El filme fue un éxito sorprendente de Robert Aldrich.

«En el fondo, El beso mortal *tenía mucho que ver con la era McCarthy, el fin justifica los medios y el tipo de sociedad materialista que ofrece selectas recompensas, a veces dinero, a veces chicas, y a veces otro tipo de cosas.»*

Robert Aldrich, productor y director [17]



Oscuridad y corrupción

El cine negro siempre ha tenido conciencia, y quizá por ello tantos directores de izquierdas y de la lista negra, como Jules Dassin y Albert Maltz (*La ciudad desnuda*), Joseph Losey (*El merodeador*), Edward Dmytryk (*Venganza*), Adrian Scott (*Encrucijada de odios*) o Dalton Trumbo (*El demonio de las armas*), encontraron en él un medio atractivo de trabajo. Los cineastas *noir* veían la sociedad desde el punto de vista del perdedor, del criminal, del desafortunado o del proletario; por lo tanto, era lógico que el cine negro implicara cierto nivel de denuncia social. En *Force of Evil* (1948), del director incluido en la lista negra Abraham Polonsky, el abogado de una banda criminal, amoral y jugador (John Garfield), encuentra redención en el profundo amor que siente por un hermano primero acosado y finalmente asesinado por la mafia. De forma similar, en *Prisionero de su traición* (1954), el policía «en nómina» Kelvaney (Robert Taylor) sólo consigue deshacerse de su manto de corrupción cuando su hermano es asesinado por la mafia. Su forma de penitencia y redención consiste en una lluvia de balas en el tiroteo final. En *¿Quién mató a Vicky?* (1942) y su remake *Vicki* (1953), un adusto y alienado policía usa su poder para lograr su obsesión sexual y romántica, una modelo, y tras su muerte perseguir a su prometido. En *Los sobornados*, tras el asesinato de su esposa, el íntegro policía Dave Bannion adopta métodos cuestionables con resultados fatales. En *Agente especial* (Joseph H. Lewis, 1955), el detective de policía Leonard Diamond (Cornel Wilde) deja que su obsesión sexual por la maltratada y masoquista Susan Lowell (Jean Wallace) altere la legalidad de su anterior conducta y decide acabar con la operación que urde su amante y rival, el gángster Mr. Brown (Richard Conte) por los medios que sean necesarios. En *Más fuerte que la ley* (1949), del director y guionista de filmes *noir* Samuel Fuller (*Manos peligrosas*, 1953, *The Crimson Kimono*, 1959), un oficial de la condicional también encarnado por Cornel Wilde se enamora de una seductora asesina bajo libertad vigilada (Patricia Knight) y emprende la destrucción de su carrera abandonado su estricto sentido de la ética para ayudarla a huir de la ley.

Orson Welles, cuyo proteico *Ciudadano Kane* influyó enormemente en el cine negro por su invención visual, sus corrosivas caracterizaciones y sus estilizados diálogos, dirigió también *Sed de mal*, una historia de corrupción de dimensiones shakespearianas. La acción transcurre en una sórdida ciudad fronteriza (en realidad se rodó en Venice, California), donde el tráfico de drogas, el comercio sexual, el juego y los comportamientos ilícitos son endémicos. «Todas las ciudades fronterizas recogen

PÁGINA ANTERIOR
Fotograma de *Los sobornados* (1953)
El detective de policía Dave Bannion (Glenn Ford) mece el cadáver de su esposa (Jocelyn Brando), muerta a causa de una bomba adosada en su coche. La explosión iba destinada a él, ya que se había negado a abandonar una investigación que establecía vínculos entre las fuerzas de policía y el crimen organizado. A partir de este momento, sólo busca venganza.

PÁGINAS 170/171
Fotograma de *La noche del cazador* (1955)
El autoproclamado reverendo Harry Powell (Robert Mitchum, a la derecha) amenaza a Pearl Harper (Sally Jane Bruce) mientras su hermano, John (Billy Chapin), les observa.

«El poder suele corromper, y el poder absoluto corrompe totalmente. Los hombres importantes son casi siempre malas personas.»

Lord Acton





a lo peor de cada país», le dice Vargas (Charlton Heston) a su esposa estadounidense (Janet Leigh). La famosa secuencia panorámica inicial, rodada con grúa, supera los tres minutos y termina con la explosión de un coche; así se establece con gran destreza el entorno en que se desarrollará el filme y la violencia que éste encierra. La toma comienza con la colocación de una bomba casera en el maletero de un coche propiedad de un empresario casado, un norteamericano llamado Linnekar, que vuelve de una noche de juega con una *stripper*. La cámara sigue al coche por la parte mexicana de la ciudad, y ofrece al espectador una visión de sus oscuras calles y pendencieros moradores. También se centra en los dos protagonistas, un incorruptible policía mexicano de nombre Vargas y su esposa Susan, ambos de luna de miel. Mientras Vargas y Susan se besan, la toma finalmente se corta, y a continuación se presenta el coche destrozado y consumido por las llamas.

Este suceso desata la trama, llena de giros inesperados aunque prototípicos del cine negro desde una perspectiva actual: Vargas se une a su colega del norte de la frontera, el detective Hank Quinlan, para descubrir al autor. Quinlan, interpretado por el propio Welles, encarna la corrupción. Es un racista y, al saber que Vargas está en el caso, comenta con desdén: «han invitado ustedes a no sé qué mexicano» y, más tarde, a su compañero Pete Menzies, señalando la parte norteamericana de la frontera: «regresemos a la civilización». También está orgulloso de depender de su «intuición» más que de los «meros hechos», por lo que está dispuesto a emplear métodos cuestionables, como pegar a Sánchez, el sospechoso mexicano que tiene una aventura con la hija del asesinado. Para incriminarle, Quinlan pone dinamita en el baño de su «nidito». Pero lo que más choca de Quinlan es su aspecto físico. Filmado en su mayoría en planos contrapicados, Quinlan parece un cadáver abotargado mucho antes de acabar como tal. Devorando chocolatinas y apoyando su cojera en un bastón, parece infectado y podrido tanto física como espiritualmente. Tal como revela Menzies más adelante, Quinlan también es un alcohólico que se vino abajo cuando su esposa fue estrangulada, el único caso que no logró resolver.

Pero la corrupción del filme no se limita a Quinlan y a sus lacayos, entre los que destaca el abogado Adair y el propio jefe de policía: Welles intercala la investigación sobre la bomba con un relato paralelo, y a veces solapado, de crimen endogámico en torno al «capo» de la ciudad, el tío Joe Grandi. Akim Tamiroff, que trabajó con frecuencia como actor secundario para Welles, interpreta a Grandi de forma casi cómica, con posturas a lo Edward G. Robinson y una «peluca» descolocada. Grandi es también un hábil oportunista que decide amenazar a la esposa de Vargas para que éste no testifique contra su hermano en México. Susan recibe sus amenazas con desafío e indignación, y llega a llamarle «imbécil». Grandi recurre a medidas más drásticas cuando Susan se aloja en un solitario motel del desierto mientras su marido finaliza la investigación. En una escena aterradora y llena de suspense, un grupo de gorilas contratados por Grandi y que incluye a una pareja de lesbianas rodea el motel y bombardea a Susan con música a todo volumen mientras intenta dormir. Finalmente, cortan la luz, la atacan y la drogan. Luego la abandonan en un hotel de la ciudad fronteriza.

Los hilos de esta historia dual empiezan a entretejerse claramente cuando Vargas acusa a Quinlan de inventar pruebas, no sólo en este caso, sino también en otros, lo que fuerza a Quinlan a acercarse a Grandi. «En este negocio somos socios», dice Grandi. Para destruir la reputación de Vargas, Quinlan, de nuevo dado a la bebida y continuamente borracho, se encuentra con Grandi en la habitación de Susan. Allí estrangula al desventurado Grandi para implicar a Vargas y a su esposa en el



ARRIBA

El Comité de la Primera Enmienda

Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Danny Kaye, Paul Henreid, Richard Conte, Sterling Hayden, Gene Kelly y John Huston se desplazaron a Washington junto a muchos otros para mostrar su apoyo a los «diecinueve inamistosos» en la sede del Comité de Actividades Antiamericanas. Los «diez de Hollywood» se negaron a responder si eran comunistas o no y fueron encarcelados por desacato al tribunal. Más tarde, el presidente del comité fue condenado por aceptar sobornos.

IZQUIERDA

Los Angeles, Tribunal de California (9 de febrero de 1949)

Robert Mitchum no parece muy impresionado cuando el juez Clement D. Nye le sentencia a él y a Lila Leeds (a la izquierda) a 60 días de cárcel por poseer cigarrillos de marihuana. Mitchum recibió el encargo de protagonizar *El gran robo* mientras cumplía condena, por lo que Don Siegel filmó las secuencias de la persecución sin él. Más tarde volvió a México (a la región donde se cultiva la marihuana) para rodar con Mitchum.



ARRIBA
Fotograma de *Force of Evil* (1948)
El responsable de la lotería ilegal Leo Morse (Thomas Gomez, en el centro) es traicionado por su contable Freddy Bauer (Howland Chamberlain). Leo («mueres mientras respiras») es secuestrado por una banda rival que acaba con Freddy sin contemplaciones.

DERECHA
Fotograma de *Force of Evil* (1948)
El corrupto abogado Joe Morse (John Garfield) trabaja en lo alto de un rascacielos de Wall Street, pero debe descender más y más, hasta lo más profundo, para encontrar el cadáver de su hermano Leo. Joe: «Si un hombre puede vivir tanto y llegar hasta este punto y vivir como basura, es que tuvo que suceder algo horrible con lo que había que acabar de una forma u otra, y yo decidí contribuir a ello».



ARRIBA
Fotograma de *Prisionero de su traición* (1954)
El policía Christopher Kelvaney (Robert Taylor) va elegantemente vestido porque acepta sobornos de los criminales del lugar. Cuando su hermano se une a la policía, y se niega a aceptar dinero y a mantener la boca cerrada, Christopher se ve atrapado entre sus deseos y sus deberes familiares.

DERECHA
Fotograma de *¿Quién mató a Vicky?* (1941)
Ed Cornell (Laird Cregar, a la izquierda) está satisfecho de ver cómo el promotor Frankie Christopher (Victor Mature) acabara en la silla eléctrica por el asesinato de su cliente, la artista Vicky Lynn, únicamente gracias a pruebas circunstanciales. En realidad, Ed sabe quién es el verdadero asesino, pero está celoso de Frankie.



«La experiencia enseña a no confiar en un policía. Cuando menos se piensa se ponen del lado de la ley.»

Doctor Riedenschneider (Sam Jaffe) en *La jungla de asfalto* (1950)



ARRIBA

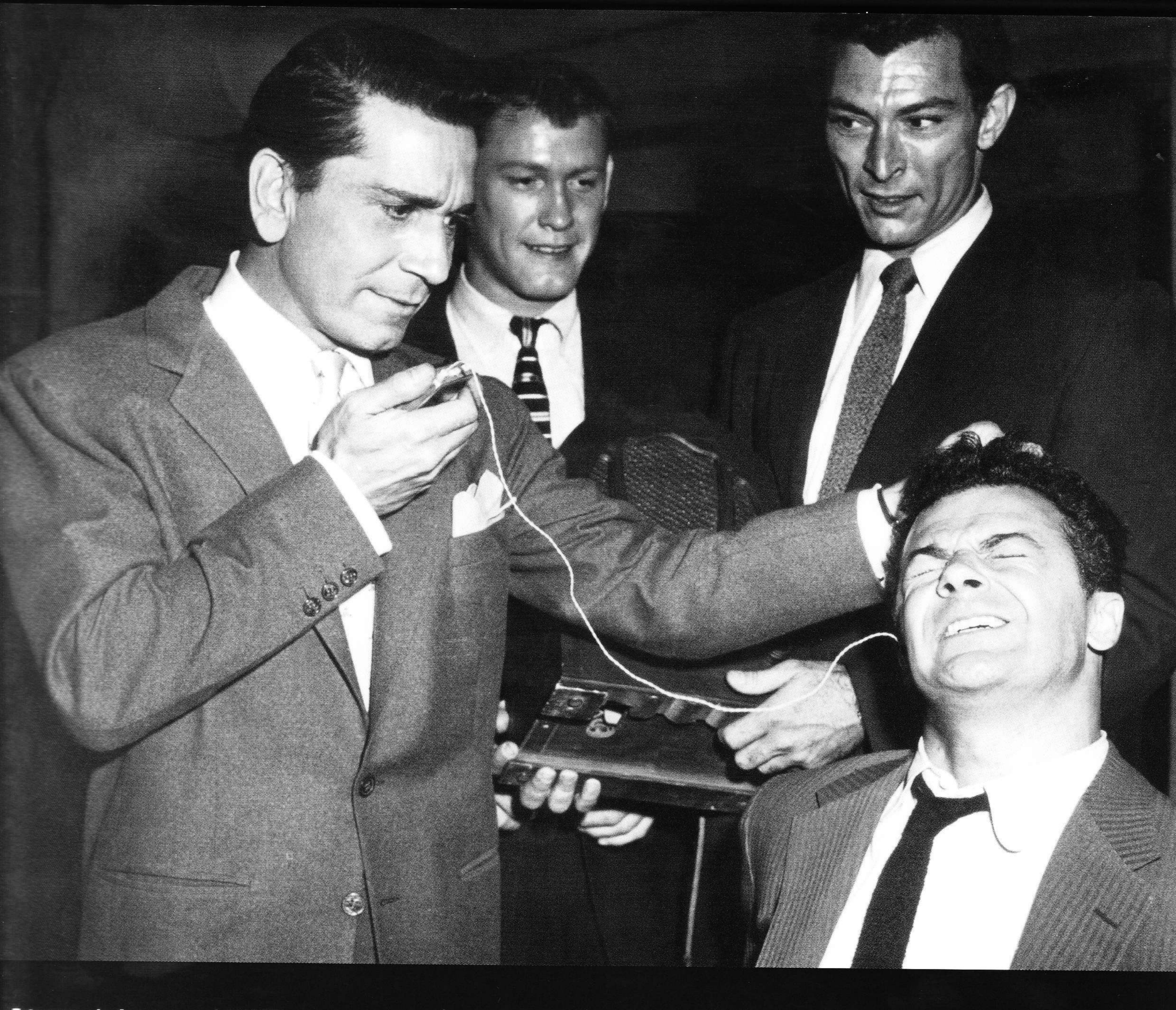
Fotograma de *El merodeador* (1951)

Esta película de Joseph Losey gira en torno al policía Webb Garwood (Van Heflin), que asesina a Willian Gilvray (Emerson Tracy) para poder estar con Susan Gilvray (Evelyn Keyes) y utilizar el dinero del seguro para establecerse en el negocio de los moteles. Es una sórdida historia sobre la consecución del éxito y el estatus social que promete el sueño americano.

IZQUIERDA

Rodaje de *El tercer hombre* (1949)

Durante la pausa del té, el director Carol Reed (a la derecha) y el actor Orson Welles (en el centro) discuten la famosa escena en la noria, en la que Harry Lime (Welles), mirando hacia abajo, compara a la gente con insectos y pregunta si de verdad importaría que una de esas motitas desapareciera para siempre. Joseph Cotten (a la izquierda) parece encontrarse en otro mundo.



Fotograma de *Agente especial* (1955)
Brown (Richard Conte, a la izquierda) tortura al detective Leonard Diamond (Cornel Wilde, a la derecha) con un audífono a todo volumen. Diamond hostiga a la organización de Brown porque está obsesionado con la novia de éste, Susan Lowell. Al fondo, los sicarios, Mingo (Earl Holliman) y Fante (Lee Van Cleef), están preparados para todo.

asesinato, pero con la mente enturbiada por el alcohol, comete un error fatal: olvida su bastón en la habitación.

Pese a continuar muy unido a Quinlan, Menzies encuentra el bastón y decide que no puede seguir aceptando los delitos de su amigo y mentor. Se lo entrega a Vargas, pero está consternado. Ha comprendido que no es la primera vez que Quinlan ha ido demasiado lejos. Muy a su pesar, acepta llevar un micrófono para grabar las palabras incriminatorias de Quinlan: «¿Y cómo cree que me siento yo? Hank es mi mejor amigo».

La escena final, situada junto a los fétidos canales y pozos de petróleo de la ciudad, es un auténtico *tour de force* visual. La cámara sigue a Pete mientras conduce a Quinlan a través de los canales, seguidos de cerca por Vargas, que se esconde bajo los puentes y tras los pozos para mantenerse al alcance del transmisor. Quinlan se muestra receloso, pero está lo bastante borracho como para confesar que puso la dinamita en el baño de Sánchez. Al final, los instintos de que tanto se vanagloria Quinlan se ponen en marcha y presiente que Vargas le está vigilando. Al darse cuenta de que Menzies le ha traicionado le dispara y la sangre de su amigo le mancha las manos. A través de un objetivo de gran angular que distorsiona la escena, Quinlan se interna en las aguas negras e intenta lavarse las manos, evocando la famosa escena de lady Macbeth en la obra de Shakespeare. Al divisar a Vargas, abre fuego, pero el

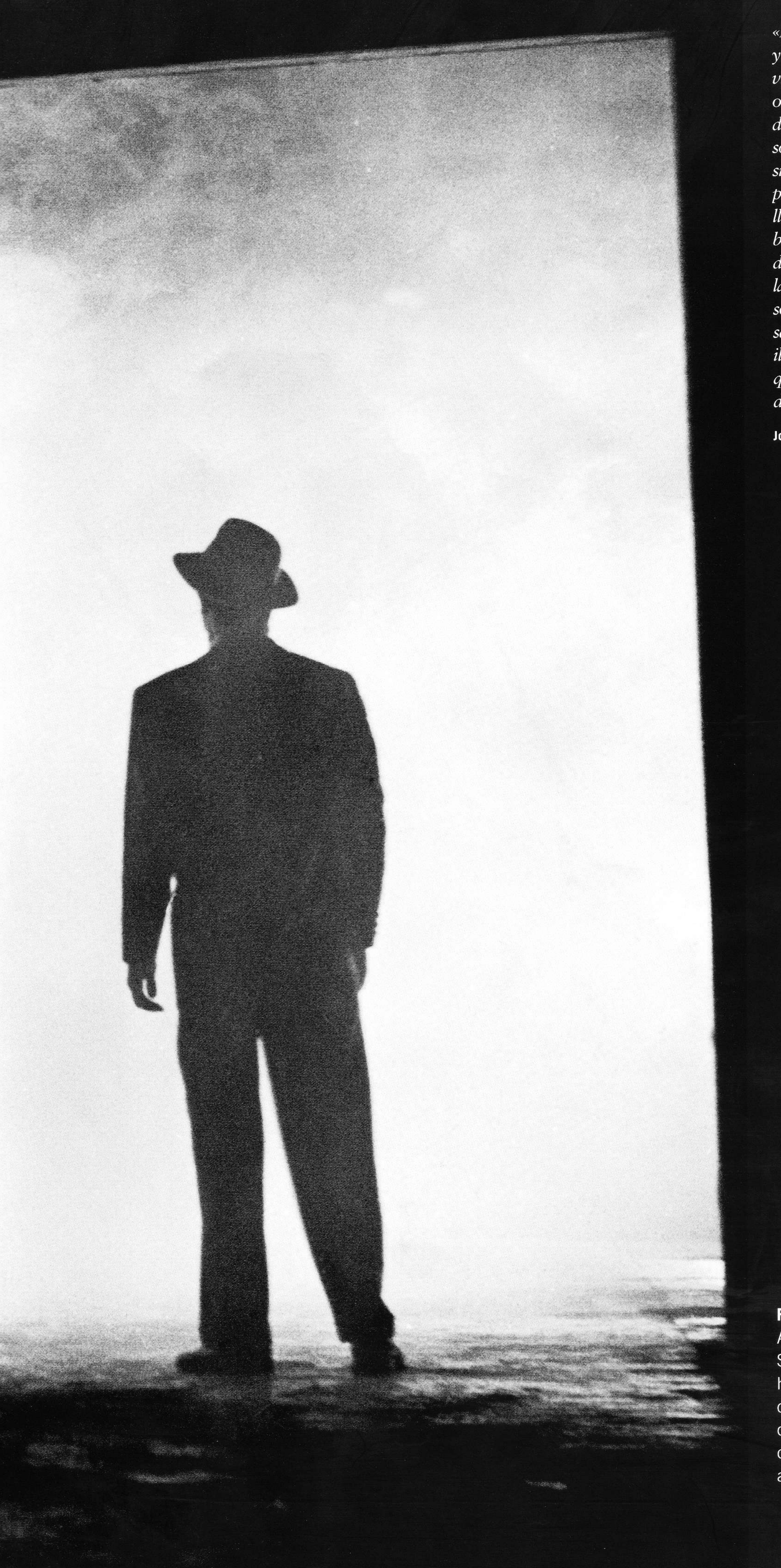


moribundo Menzies le dispara a él. Quinlan cae entre los desperdicios que tan claramente simbolizan su propia corrupción. Su abotargada figura empieza a alejarse de la orilla. Schwartz, el fiscal que ha ayudado a Vargas, aparece con Susan y la sorprendente noticia de que Sánchez ha confesado: tal como había insistido Quinlan, era culpable. Esta ironía se cierne sobre el final mientras Tanya, propietaria de la cantina y única amiga de Quinlan al margen de Menzies, llega y pronuncia su lacónico epitafio: «Era un hombre extraordinario. ¿Qué importa lo que digan los demás?».

Como la mayoría de películas de Welles, *Sed de mal* tuvo dificultades de producción y estreno. En 1958 tuvo lugar el preestreno, con una duración de entre 105 y 114 minutos según diversas fuentes. El resultado decepcionó a los estudios, que exigieron escenas explicativas adicionales y un nuevo montaje. Puesto que Welles había dejado la Universal, se contrató al director Harry Keller para que supervisara el trabajo. El resultado fue un estreno de 95 minutos. En 1998, el productor Rich Schmidlin supervisó la «reconstrucción» del filme hasta conseguir una versión de 111 minutos basada en extensas notas del propio Welles.

Fotograma de *Agente especial* (1955)
Susan Lowell (Jean Wallace) reconforta a Diamond. Los dos personajes son marcadamente sexuales. Brown cubre el cuerpo de Susan con besos y la trata como si fuera un objeto precioso; ella responde a su poder con sexo oral. Diamond, por otro lado, se va a la cama con una bailarina de revista. Cuando ésta muere, Diamond lamenta haberla tratado como un trapo. Resulta obvio que los sicarios de Brown, Fante y Mingo, mantienen una relación homosexual, aunque no puede afirmarse abiertamente.





«Para ser totalmente consciente del poder de la luz y de lo que puede influir en la mente del público, visualice esta pequeña escena: la habitación está a oscuras. Un fuerte haz de luz se cuela por debajo de la puerta de entrada. Se oyen unos pasos. La sombra de dos pies divide el haz. Sigue un beve silencio. Se respira el suspense. ¿Quién es? ¿Qué pasará? ¿Llamará o simplemente introducirá la llave y entrará? Aparece una sombra mayor y bloquea totalmente la luz. Se oye una especie de silbido apagado y mientras la sombra se retira la tenue luz nos muestra un papel deslizándose sobre la moqueta. Vuelven a oírse pasos... esta vez se van. De nuevo aparece el fuerte haz de luz e ilumina la nota en el suelo. La leemos a medida que los pasos se pierden en la distancia. "Son las diez. Por favor, apague la radio. El casero".»

John Alton, director de fotografía [18]

Fotograma de *Agente especial* (1955)
Al final del largometraje, con Brown muerto, Susan y Diamond aguardan a la policía en un hangar. Esta atmosférica toma fue resultado del genio del director de fotografía John Alton, que decoró un estudio con las puertas, una carretilla y algunos focos. A continuación agregó una gran cantidad de niebla.

ARRIBA

Fotograma de *Sed de mal* (1958)

Cuando Hank Quinlan (Orson Welles) encuentra dinamita en el apartamento de Manolo Sánchez, Ramón Miguel Vargas (Charlton Heston) se da cuenta de que Quinlan intenta colgarle el delito al chico. Con todo, por muy rastreros que sean los métodos de Quinlan, al final resulta tener razón.

DERECHA

Rodaje de *Sed de mal* (1958)

Janet Leigh y el director/actor/escritor Orson Welles se divierten durante el rodaje, pese a que Leigh se había roto el brazo izquierdo y Welles se había torcido el tobillo. En la película, el brazo derecho de Leigh siempre aparece cubierto o escondido, mientras que el bastón de Quinlan ayudaba realmente a Welles a mantenerse de pie.



Orson Welles

Orson Welles nació en Kenosha, Wisconsin, el 6 de mayo de 1915. De todos los directores que cultivaron el cine negro, es el que goza de mejor reputación entre el público en general, gracias en gran parte a su primer filme, *Ciudadano Kane* (1941), todo un hito. Tal como demuestran su énfasis en las adaptaciones literarias, sus sofisticados diálogos y el expresionismo de sus puestas en escena, sus raíces estaban en el teatro. A principios de la década de los treinta actuó en Irlanda y en Nueva York, aunque pronto empezó a ejercer como guionista, productor y director, a la vez que aparecía como actor en sus propias producciones. Tuvo su primera gran oportunidad con John Houseman y el Proyecto Federal de Teatro de Nueva York, donde puso en escena revolucionarias versiones de clásicos como *Macbeth*, situada en Haití, y *Julio César*, en la Italia fascista. Houseman y Welles acabaron formando su propia compañía, la Mercury Theater, y expandieron su actividad a la radio, donde Welles se hizo un nombre tras el escándalo que supuso la retransmisión en 1938 de *La guerra de los mundos*, en la que los sucesos de la novela de H. G. Wells se narraron como si fueran reales, para el horror de un porcentaje significativo de la audiencia. Welles explotó esa fama y firmó un contrato con la RKO para rodar una serie de películas. La primera fue *Ciudadano Kane*, basada libremente en la vida del magnate de la comunicación William Randolph Hearst. Tuvo una excelente acogida, pero como todos los filmes de Welles, estuvo marcada por las dificultades. Hearst intentó evitar la distribución del largometraje comprándoselo a Welles, pero cuando la RKO se negó, obligó a sus periódicos a proseguir el ataque. Welles continuó trabajando en la radio y el cine, mientras dirigía y escribía películas de género negro como *El extraño* (1946) y *La dama de Shanghai* (1948). Tampoco abandonó su amor por los clásicos, y adaptó *Macbeth* (1948) y *Otelo* (1952), ambas memorables por su barroco estilo visual y su problemática producción. Regresó al cine negro con *Mister Arkadin* (1955) y finalmente con *Sed de mal*. Durante el resto de su carrera, Welles viajó por todo el mundo, actuando extensamente y rodando películas cuando tenía oportunidad, a menudo a fragmentos que más tarde recomponía. Entre los más notables destacan *El proceso* (1962) y *Campanadas a medianoche* (1966). Welles murió en Hollywood el 10 de octubre de 1985.

Hank: «Vamos, adivíname el porvenir».
Tanya: «Ya no lo tienes».
Hank: «¿Qué quieres decir?».
Tanya: «Lo has agotado completamente».

Hank Quinlan (Orson Welles) y la adivina Tanya (Marlene Dietrich) en *Sed de mal* (1958)



ARRIBA
Prueba de maquillaje para *Ciudadano Kane* (1941)
Ésta es una extraña toma en color de Orson Welles en su despacho, eligiendo el maquillaje y los diseños de vestuario para *Ciudadano Kane*.

DERECHA
Fotograma de *El cuarto mandamiento* (1942)
Al final del largometraje, Jack Amberson (Ray Collins) le dice a su sobrino, George Amberson Minafer (Tim Holt), que son «dos caballeros de aspecto elegante en un estado de bancarrota». Tanto *El cuarto mandamiento* como *Ciudadano Kane* tratan sobre hombres que sólo aspiran al amor materno, a expensas de todo lo demás.



Cronología

1867–1900 Emile Zola, padre del naturalismo y del relato que combina crimen y sexo, publica obras tan notables como *La bestia humana*, *La taberna* y *Teresa Raquin*.

1900–1932 Expresionismo alemán: en literatura destacan el novelista Hanns Heinz Ewers (*Der Student von Prag*, *La mandrágora*, etc.) y el guionista Carl Mayer (*El gabinete del doctor Caligari*, *El último*, etc.); en arte, Edvard Munch, Käthe Kollwitz, Ernst Kirchner, Max Beckmann, etc.; y en cine, Robert Wiene (*El gabinete del doctor Caligari*), Fritz Lang (*Metrópolis*), F. W. Murnau (*El último*), etc. El énfasis del movimiento en la exteriorización de las emociones y en la psicología, así como en la distorsión de la realidad y el simbolismo, influirá en los futuros directores del cine negro.

1912 *The Musketeers of Pig Alley*: temprano cortometraje proto-*noir* sobre un sórdido entorno urbano, un melodrama sobre crímenes con encuadre angular y otras innovaciones estilísticas, dirigido por el pionero del cine D. W. Griffith.



1919 *La culpa ajena*: oscura evocación de Griffith del Londres de finales del siglo XIX que anticipa elementos del estilo *noir*.

1920–1940 La revista *Black Mask*, editada por H. L. Mencken y George Jean Nathan, publica numerosas historias policíacas de carácter *noir*, como las de Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

1920–1935 Escuela Ashcan: las obras gráficas de artistas como George Bellows o William Glackens a menudo reflejan escenarios y sucesos urbanos.

1926–1929 Ernest Hemingway publica dos de sus novelas más famosas, *Fiesta* y *Adiós a las armas*, notables por su tono naturalista y por sus escuetos diálogos.

1927–1928 Josef von Sternberg anticipa estilísticamente el ciclo negro con su trilogía muda sobre gángsteres: *La ley del hampa*, *La batida* y *Los muelles de Nueva York*.

1928 Tras un sensacional juicio cubierto por cientos de reporteros, incluido James M. Cain, se ejecuta a Judd Gray y a Ruth Snyder. Un año antes habían asesinado al marido de Snyder para cobrar una «doble indemnización».

1929 *El halcón maltés*: Dashiell Hammett publica su innovadora novela negra, seguida en 1930 por *La llave de cristal*. *Gente en domingo*: documental alemán que exhibe el talento de los futuros emigrantes y directores de cine negro Robert y Curt Siodmak, Edgar G. Ulmer, Billy Wilder y Fred Zinnemann.

1930–1939 Ciclo de cine de terror de la Universal, con un diseño y una iluminación marcadamente expresionistas: destacan *Drácula* de Tod Browning, *La momia* de Karl Freund, *Satanás* de Edgar G. Ulmer y *La novia de Frankenstein* de James Whale. Serie de películas de gángsteres de la Warner Bros. sobre crimen urbano y corrupción; destacan *Scarface* de Howard Hawks, *El enemigo público* de William Wellman, *Hampa dorada* de Mervyn LeRoy y *The Roaring Twenties* de Raoul Walsh. Dos primeras adaptaciones de *El halcón maltés*, la de 1931 y la de 1936 (estrenada como *Satan Met a Lady*).

1930–1950 Realismo poético francés: películas de amargo fatalismo, como la adaptación de Jean Renoir de los libros *La bestia humana* de Zola, *Le Jour se lève* de Marcel Carné y *El muelle de las brumas* de Henri-Georges Clouzot. Durante la guerra, Renoir se refugia en Hollywood, donde dirige dos películas *noir*.

1931–1950 Edward Hopper, cuyos cuadros evocaban paisajes solitarios y a menudo urbanos, toma el revelo de la escuela Ashcan junto con otros realistas norteamericanos.

1933–1941 Un gran número de escritores, compositores y cineastas, muchos de ellos judíos amenazados por el antisemitismo institucionalizado, emigran a Estados Unidos.

1934–1936 Se publica la novela policíaca de James M. Cain *El portero siempre llama dos veces*, que causa furor. Dos años después le sigue el relato *Pacto de sangre* (base para el filme *Perdición*).

1935–1945 Arthur Fellig ronda las calles de Nueva York como «Weegee», un fotógrafo independiente que trabaja de noche y fotografía espeluznantes escenas de crímenes. Su libro *Ciudad desnuda* (1945) inspira el filme del mismo título y su estilo influye profundamente a Stanley Kubrick.

1939 Se publica la novela negra de Raymond Chandler *El sueño eterno*, seguida al año por *Adiós, muñeca*.

1940 *Stranger on the Third Floor*, protagonizada por Peter Lorre y considerada por muchos el primer filme negro.

1941 *El halcón maltés*: primera adaptación *noir* de la obra de Dashiell Hammett, con Humphrey Bogart, considerada el inicio «oficial» del período clásico del cine negro.

1941–1946 La industria cinematográfica norteamericana utiliza muchas de las innovaciones técnicas de la Segunda Guerra Mundial, desde las mejoras en óptica y película al uso de aleaciones para equipos más ligeros.

1942 Se publica *La dama desconocida*, de Cornell Woolrich. Dos años más tarde, Robert Siodmak la convierte en un clásico del cine negro. Se estrena *Street of Chance*, adaptación de otra novela de Woolrich, *Black Curtain*. La Paramount estrena adaptaciones de *La llave de cristal* y *Una pistola en venta*, de Graham Greene, ambas protagonizadas por Alan Ladd.

1942–1952 El neorrealismo italiano, que empieza con la primera adaptación de *El cartero siempre llama dos veces*, *Obsesión*, de Luchino Visconti, y que incluye, entre otros, *Roma, ciudad abierta*, *Paisà* y *Ladrón de bicicletas*, aporta respetabilidad a las producciones de ajustado presupuesto.

1943 Se inicia la producción de *Perdición*: los talentos literarios Raymond Chandler y James M. Cain convergen con los del director Billy Wilder y los de los mejores artesanos de cine negro de la Paramount en uno de los primeros filmes *noir* de gran presupuesto.

1944 La RKO adapta la novela de Chandler *Adiós, muñeca* con el título *Historia de un detective* y la Twentieth Century-Fox estrena *Laura*.

1945 *Detour*: filme *noir* de Edgar G. Ulmer con presupuesto casi nulo, empapado de expresionismo alemán. Se estrenan las reflexiones de Fritz Lang sobre la obsesión de la mediana edad, *La mujer del cuadro* y *Perversidad*.

1946 *El portero siempre llama dos veces*: sensual adaptación del clásico de Cain.



Senda tenebrosa: David Goodis publica su masoquista novela negra, posteriormente adaptada al cine con Humphrey Bogart como protagonista (estreno 1947).
Gilda: clásico filme *noir* sobre una mujer fatal, con Rita Hayworth en el papel de vampiresa.
El sueño eterno: dirigida por Howard Hawks, basada en la novela de Chandler y protagonizada por el icono del cine negro Humphrey Bogart en el papel del detective Marlowe.
Forajidos: basada en los relatos de Ernest Hemingway sobre Nick Adams, dirigida por Robert Siodmak.
Los críticos franceses de posguerra Nino Frank y Jean-Pierre Chartier descubren un aluvión de filmes norteamericanos rodados en un estilo particular que califican de «noir».

1947 El productor Mark Hellinger trabaja por primera vez con el director Jules Dassin en *Fuerza bruta*. La RKO estrena *Retorno al pasado*.
Tras adaptar con cámara subjetiva la novela de Chandler *La dama del lago*, el actor/director Robert Montgomery rueda de forma más tradicional *Persecución en la noche*.

1947–1955 Las sesiones del Comité de Actividades Antiamericanas sobre Hollywood acaban con la inclusión en las listas negra y gris de muchos guionistas y escritores del movimiento *noir*, como Dalton Trumbo, Albert Maltz, Edward Dmytryk, Abraham Polonsky y Joseph Losey.

1948 *La brigada suicida*, de los especialistas en cine negro Anthony Mann y John Alton, es uno de los primeros filmes del cine negro en estilo documental. También se estrena *La ciudad desnuda* de Dassin/Hellinger.

1949 *Orden: caza sin cuartel: docu-noir* dirigido por Mann (no acreditado) y Alfred Werker sobre un asesino en serie real; supuso la primera aparición de Jack Webb como el detective Joe Friday, el héroe de la serie *Dragnet* en radio (1949–1956), teatro y televisión (1951–1959 y 1967–1970). Se estrenan el elegante dúo de Ophüls, compuesto por *Atrapados* y *Almas desnudas*, *El abrazo de la muerte* de Siodmak y *Llamad a cualquier puerta* de Nicholas Ray.

1950 Punto culminante del cine negro con más de 30 producciones de estudio, incluidas *La jungla de asfalto* (MGM), *The File on Thelma Jordon* (Paramount), *En un lugar solitario* (Columbia), *Corazón de hielo* (Warner Bros.), *Noche en la ciudad* (Twentieth Century-Fox), *The Sleeping City* (Universal) y *Where Danger Lives* (RKO).
La United Artists estrena dos clásicos independientes: la mítica versión de Lewis de la «pareja a la fuga», *El demonio de las armas*, y *Con las horas contadas*, sobre un hombre desahuciado.

1951 Cine negro con conciencia social: *El gran carnaval* de Wilder, *The Big Night* de Joseph Losey, y *Sin conciencia* de Raoul Walsh.

1952 Estudio de Ray sobre el policía violento en *La casa de las sombras* y un extravagante filme *noir* sin diálogos de Ray Milland, *The Thief*.

1953 Sexo y violencia: *Cara de ángel*, de Preminger; *Los sobornados* y *La gardenia azul*, de Lang; *Manos peligrosas*, de Samuel Fuller.

1954 *Deseos humanos:* dirigida por Fritz Lang, adaptación clásica de *La bestia humana* de Zola. Filmes poco convencionales de serie B: *Crime Wave*, de André de Toth, y *Private Hell 36*, de Don Siegel.

1955 Los críticos franceses Raymond Borde y Étienne Chaumeton publican *Panorama du film noir américain*, el primer estudio de extensión sobre cine negro publicado en forma de libro. *El beso mortal*, nihilista adaptación del drama negro sobre detectives; también se estrenan *Agente especial* de Lewis, *El beso del asesino*, el debú de Stanley Kubrick, y *Mister Arkadin* de Welles.



1956 Reapariciones en pleno declive: *Atraco perfecto*, filme de Kubrick sobre un gran golpe con cronología trastocada, *Falso culpable*, de Hitchcock, y la versión de Lang del mismo tema, *Más allá de la duda*.

1957 El cine negro degusta *El dulce sabor de éxito*, «una galleta llena de arsénico» con un pobre pronóstico.

1958 *The Line-up*, mezcla de temática negra al estilo de un documental, obra de Siegel, y *Sed de mal*, la última película de estudio de Welles, considerada por muchos el canto del cisne del período clásico del cine negro.

1959–1962 Algunos filmes rezagados: de *Odds Against Tomorrow* a *El cabo del terror*.

1967 *A quemarropa*, película de transición del director británico John Boorman, con un protagonista *noir* en un Los Angeles post-*noir*.

1970 La revista *Cinema* publica el artículo del crítico inglés Raymond Durgnat «Family Tree of Film Noir».

1971 Las «notas de Paul Schrader sobre cine negro» acompañan una retrospectiva organizada por Filmex (Los Angeles Film Exposition). La primavera siguiente se publican en forma de artículo en *Film Comment*.

1972 *Hickey & Boggs*: homenaje del guionista Walter Hill al período clásico, con dos investigadores privados de la vieja escuela conscientes de su propio anacronismo («En esta profesión ya no queda nada. Todo ha terminado, no hay nada»). Podría argumentarse que se trata del primer filme *neo-noir*.

1974 *Chinatown*: historia del guionista Robert Towne y del director Roman Polanski sobre un detective del Los Angeles pre-*noir* situada en la década de los treinta y a menudo calificada de primer filme *neo-noir*. También se estrena *La conversación*, de Francis Ford Coppola.

1976 Martin Scorsese dirige *Taxi Driver*, con guión de Paul Schrader inspirado en el cine negro.

1977 *The Driver*: largometraje de Walter Hill marcadamente estilizado.

1981 hasta la actualidad *Fuego en el cuerpo*: escrita y dirigida por Lawrence Kasdan, consolida el género *neo-noir* como género que sigue vivo, la reflexión consciente sobre el período clásico de una nueva generación de cineastas. Ese mismo año se estrenan el remake de Bob Rafelson de *El portero siempre llama dos veces* y *Ladrón*, de Michael Mann.

ARRIBA
En el rodaje de *Gilda* (1946) Rita Hayworth recibe ayuda para entrar o salir del vestido.

PÁGINA ANTERIOR, ARRIBA
Fotograma de *M* (1931) Hans Beckett (Peter Lorre) marcado con la *M* de «murderer» (asesino), que permitirá a los criminales llevarle a juicio.

PÁGINA ANTERIOR, ABAJO
Fotograma de *La Bête humaine* (1938) Jacques Lantier (Jean Gabin) mata a Séverine (Simone Simon) durante uno de sus ataques.

Filmografía



El abrazo de la muerte

(Criss Cross, 1949)

Equipo técnico: ***Dirección*** Robert Siodmak, ***Producción*** Michel Kraike, ***Guión*** Daniel Fuchs, basado en la novela de Don Tracy, ***Fotografía*** Franz Planer, ***Dirección artística*** Bernard Herzbrun y Boris Leven, ***Vestuario*** Yvonne Wood, ***Música*** Miklós Rózsa, ***Montaje*** Ted J. Kent, ***Distribución*** Universal-International, Estreno 12 de enero de 1949, 88 minutos.

Reparto: Burt Lancaster (Steve Thompson/narrador), Yvonne De Carlo (Anna Dundee), Dan Duryea (Slim Dundee), Stephen McNally (teniente Pete Ramírez), Tom Pedi (Vincent), Percy Helton (Frank), Richard Long (Slade Thompson), Alan Napier (Finchley), Griff Barnett (Pop), Meg Randall (Helen), Joan Miller (borracho Roundup), Edna Holland (Sra. Thompson), Esy Morales (director de orquesta), John Doucette (Walt), Marc Krah (Mort), James O'Rear (Waxie), John Miller (enano).

Detour *(1945)*

Equipo técnico: ***Dirección*** Edgar G. Ulmer, ***Producción*** Leon Fromkess, ***Guión*** Martin Goldsmith y Martin Mooney [no acreditado], según la novela de Martin Goldsmith, ***Fotografía*** Benjamin H. Kline, ***Dirección artística*** Edward C. Jewell, ***Vestuario*** Mona Barry, ***Música*** Leo Erdody, ***Montaje*** George McGuire, ***Distribución*** PRC, Estreno 30 de noviembre de 1945, 68 minutos.

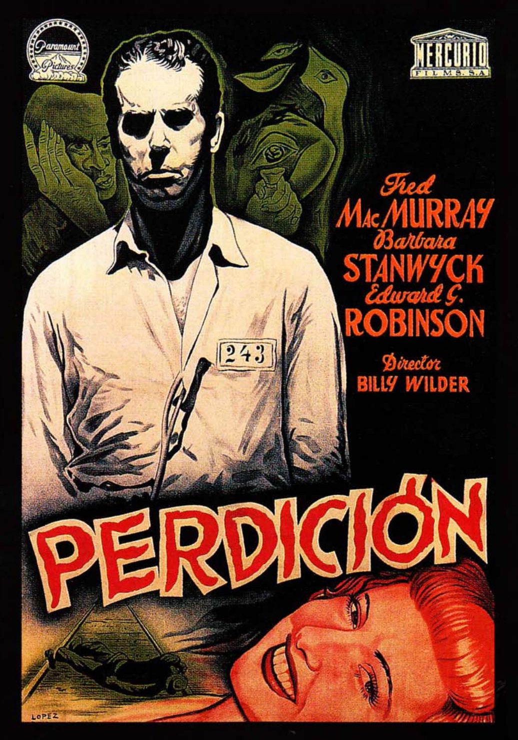
Reparto: Tom Neal (Al Roberts), Ann Savage (Vera), Claudia Drake (Sue), Edmund MacDonald (Haskell), Tim Ryan (propietario del café), Esther Howard (camarera), Roger Clark (policía), Pat Gleason (Joe, camionero), Don Brodie (vendedor de coches usados), Eddie Hall (Tony, mecánico), Harry Strang (agente fronterizo).

Perdición

(Double Indemnity, 1944)

Equipo técnico: ***Dirección*** Billy Wilder, ***Producción*** Joseph Sistrom [no acreditado], ***Guión*** Billy Wilder y Raymond Chandler, según el relato James M. Cain, Fotografía John F. Seitz, ***Dirección artística*** Hans Dreier y Hal Pereira, ***Vestuario*** Edith Head, ***Música*** Miklós Rózsa con adaptaciones de la *Sinfonía en re menor,* de César Franck, ***Montaje*** Doane Harrison, ***Distribución*** Paramount, Estreno 7 de septiembre de 1944, 106 minutos.

Reparto: Fred MacMurray (Walter Neff), Barbara Stanwyck (Phyllis Dietrichson), Edward G. Robinson (Barton Keyes), Porter Hall (Sr. Jackson), Jean Heather (Lola Dietrichson), Tom Powers (Sr. Dietrichson), Byron Barr (Nino Zachetti), Richard Gaines (Edward S. Norton), Fortunio Bonanova (Sam Gorlopis), John Philliber (Joe Peters).





El demonio de las armas

(Gun Crazy, 1950)

Equipo técnico: ***Dirección*** Joseph H. Lewis, ***Producción*** Maurice King y Frank King [King Brothers Productions/Pioneer Pictures], ***Guión*** Dalton Trumbo [no acreditado], Mackinlay Kantor, «Millard Kaufman» [por Trumbo], según una historia de Mackinlay Kantor, ***Fotografía*** Russell Harlan, ***Dirección artística*** Gordon Wiles, ***Vestuario*** Norma [Koch], ***Música*** Victor Young, ***Letras canciones*** Ned Washington, ***Montaje*** Harry Gerstad, ***Distribución*** United Artists, Estrenada como *Deadly is the Female* el 26 de enero de 1950 y como *El demonio de las armas* el 24 de agosto de 1950, 87 minutos.

Reparto: Peggy Cummins (Annie Laurie Starr), John Dall (Bart Tare), Berry Kroeger (Packett), Morris Carnovsky (juez Willoughby), Anabel Shaw (Ruby Tare), Harry Lewis (Clyde Boston), Nedrick Young (Dave Allister), Trevor Bardette (*sheriff* Boston), Mickey Little (Bart Tare, 7 años), Rusty Tamblyn (Bart Tare, 14 años), Paul Frison (Clyde Boston, 14 años), David Bair (Dave Allister, 14 años), Stanley Prager (Bluey-Bluey), Virginia Farmer (Srta. Wynn), Anne O'Neal (Srta. Sifert), Frances Irwin (cantante Danceland), Don Beddoe (hombre de Chicago), Robert Osterloh (policía de Hampton), Shimen Ruskin (taxista), Harry Hayden (Sr. Mallenberg), Ray Teal (agente fronterizo).

En un lugar solitario

(In a Lonely Place, 1950)

Equipo técnico: ***Dirección*** Nicholas Ray, ***Producción*** Robert Lord (Santana Productions), ***Guión*** Andrew Solt, Edmund H. North (adaptación), según la novela de Dorothy B. Hughes, ***Fotografía*** Burnett Guffey, ***Dirección artística*** Robert Peterson, ***Vestuario*** Jean Louis, ***Música*** George Antheil, ***Montaje*** Viola Lawrence, ***Distribución*** Columbia, Estreno 17 de mayo de 1950, 94 minutos.



Reparto: Humphrey Bogart (Dixon Steele), Gloria Grahame (Laurel Gray), Frank Lovejoy (Brub Nicolai), Carl Benton Reid (Lochner), Art Smith (Mel Lippman), Jeff Donnell (Sylvia Nicolai), Martha Stewart (Mildred Atkinson), Robert Warwick (Charlie Waterman), Morris Ankrum (Lloyd Barnes), William Ching (Ted Barton), Steven Geray (Paul), Hadda Brooks (cantante), Alice Talton (Frances), Jack Reynolds (Henry Kessler), Ruth Warren (Effie), Ruth Gillette (Martha), Guy Beach (Swan), Lewis Howard (Junior).

El beso mortal

(Kiss Me Deadly, 1955)

Equipo técnico: ***Dirección/Producción*** Robert Aldrich [Parklane Productions], ***Producción ejecutiva*** Victor Seville, ***Guión*** A. I. Bezzerides, según la novela de Mickey Spillane, ***Fotografía*** Ernest Laszlo, ***Dirección artística*** William Glasgow, ***Música*** Frank DeVol, ***Canción*** *Rather Have the Blues*: letra y música Frank DeVol, interpretada por Nat King Cole, ***Montaje*** Michael Luciano, ***Distribución*** United Artists, Estreno 18 de mayo de 1955, 105 minutos.

Reparto: Ralph Meeker (Mike Hammer), Albert Dekker (Dr. Soberin), Paul Stewart (Carl Evollo), Maxine Cooper (Velda), Gaby Rodgers (Gabrielle/ Lily Carver), Wesley Addy (Pat Murphy), Juano Hernandez (Eddie Yeager), Nick Dennis (Nick), Cloris Leachman (Christina), Marian Carr (Friday), Jack Lambert (Sugar), Jack Elam (Charlie Max), Jerry Zinneman (Sammy), Percy Helton (empleado depósito), Fortunio Bonanova (Carmen Trivago), Silvio Minciotti (hombre de las mudanzas), Leigh Snowden (chica de la piscina), Madi Comfort (cantante), Art Loggins (barman), Robert Cornthwaite y James Seay (hombres del FBI), Mara McAfee (enfermera), James McCallian («Super»), Jesslyn Fax (Sra. «Super»), Mort Marshall (Ray Diker), Strother Martin (camionero), Marjorie Bennett (casera), Robert Sherman (empleado gasolinera), Keith McConnell (conserje).

Retorno al pasado

(Out of the Past, 1947)

Equipo técnico: ***Dirección*** Jacques Tourneur, ***Producción ejecutiva*** Robert Sparks, ***Producción*** Warren Duff, Guión Geoffrey Homes [seudónimo de Daniel Mainwaring], Frank Fenton y James M. Cain [no acreditados], según la novela *Eleven mi horca* de Geoffrey Homes, ***Fotografía*** Nicholas Musuraca, ***Dirección artística*** Albert S. D'Agostino y Jack Okey, ***Vestuario*** Edward Stevenson, ***Música*** Roy Webb, ***Montaje*** Samuel E. Beetley, ***Distribución*** RKO, Estreno 25 de noviembre de 1947, 96 min.

Reparto: Robert Mitchum (Jeff Bailey/Markham), Jane Greer (Kathie Moffatt), Kirk Douglas (Whit Sterling), Rhonda Fleming (Meta Carson), Richard Webb (Jim), Steve Brodie (Fisher), Virginia Huston





(Ann), Paul Valentine (Joe), Dickie Moore (chico), Ken Niles (abogado Eels).

Almas desnudas

(The Reckless Moment, 1949)

Equipo técnico: ***Dirección*** Max Ophüls, ***Producción*** Walter Wanger, ***Guión*** Robert W. Soderberg y Henry Garson, ***Adaptación*** Robert E. Kent y Mel Dinelli de la novela de Elisabeth Sanxay Holding *The Blank Wall*, ***Fotografía*** Burnett Guffey, ***Dirección artística*** Cary Odell, ***Vestuario*** Jean Louis, ***Música*** Hans Salter,



Montaje Gene Havlick, Distribución Columbia, Estreno 29 de diciembre de 1949, 81 minutos.
Reparto: James Mason (Martin Donnelly), Joan Bennett (Lucia Harper), Geraldine Brooks (Beatrice Harper), Henry O'Neill (Sr. Harper), Shepperd Strudwick (Ted Darby), David Bair (David Harper), Roy Roberts (Nagle), Frances Williams (Sybil), Paul E. Burns (hombre del mostrador), Danny Jackson (batería), Claire Carleton (rubia), Billy Snyder (jugador), Peter Brocco (barman), Karl «Killer» Davis (luchador), Virginia Hunter (chica), Joe Palma (jugador de cartas), Penny O'Connor (Liza), Bruce Gilbert Norman (Dennis), Sharon Monaghan (Bridget), Bobby Hyatt (Mud), Ann Shoemaker (Sra. Feller), Everett Glass (empleado de la farmacia), Buddy Gorman (empleado de la revista), Louis Mason (Mike), Charles Marsh (reportero), Norman Leavitt y Harry Harvey (empleados de correos), Body Davis (hombre alto), Pat Barton (recepcionista), John Butler (prestamista), Kathryn Card (Sra. Loring), Pat O'Malley (guardia del banco), Charles Evans (empleado del banco), Jessie Arnold (anciana).

La brigada suicida

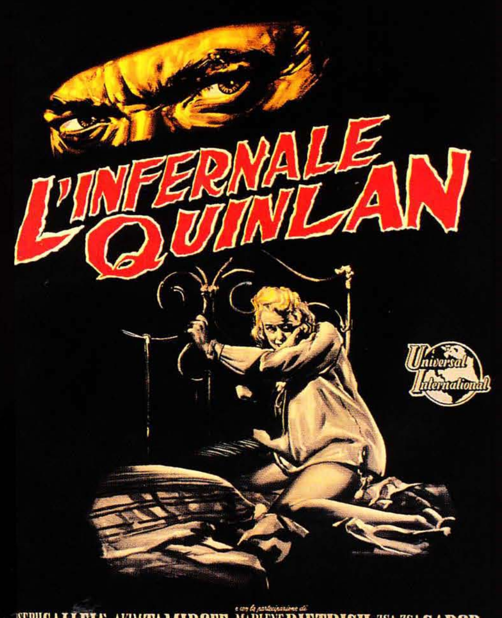
(T-Men, 1948)

Equipo técnico: ***Dirección*** Anthony Mann, ***Producción ejecutiva*** Edward Small [Reliance Pictures], ***Producción*** Aubrey Schenck, ***Guión*** John C. Higgins según una historia de Virginia Kellogg, basada en los archivos del Departamento de Hacienda de Estados Unidos, Fotografía John Alton, ***Dirección artística*** Edward C. Jewell, ***Vestuario*** Frances Ehren, ***Música*** Paul Sawtell, ***Montaje*** Fred Allen, ***Distribución*** Eagle-Lion, Estreno 22 de enero de 1948, 92 minutos.
Reparto: Dennis O'Keefe (Dennis O'Brien/Hannigan), Alfred Ryder (Tony Genaro/Galvani), Mary Meade (Evangeline), Wallace Ford (Schemer), June Lockhart (esposa de Genaro), Charles McGraw (Moxie), Jane Randolph (Diana), Art Smith (jefe Gregg), Herbert Heyes (jefe Carson), Jack Overman (Brownie), John Wengraf (Shiv), Jim Bannon (Lindsay), William Malten (Miller), Reed Hadley (narrador), Vivian Austin (Genevieve), Anton Kosta (Vantucci), Tito Vuolo (Pasquale), James Seay (Hardy), John Newland (Jackson Lee), Lyle Latell (Isgreg), Robert Williams (capitán/detective).

Sed de mal

(Touch of Evil, 1958)

Equipo técnico: ***Dirección/Guión*** Orson Welles, ***Producción*** Albert Zugsmith [Universal], según la novela *Badge of Evil* de Whit Masterson, ***Fotografía*** Russell Metty, ***Dirección artística*** Alexander Golitzen y Robert Clatworthy, ***Vestuario*** Bill Thomas, ***Música*** Henry Mancini, ***Montaje*** Virgil M. Vogel y Aaron Stell, ***Distribución*** Universal-International, Estreno 21 de mayo de 1958, 95 minutos, 111 minutos [versión reconstruida].
Reparto: Charlton Heston (Mike Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Orson Welles (Hank Quinlan), Joseph Calleia (Pete Menzies), Akim Tamiroff (Joe Grandi), Joanna Moore (Marcia Linnekar), Marlene Dietrich (Tanya), Ray Collins (abogado Adair), Dennis Weaver (director del motel), Victor Millan (Manolo Sánchez), Valentín de Vargas (Pancho), Mort Mills (Schwartz), Mercedes McCambridge (matona), Zsa Zsa Gabor (propietaria del club), Keenan Wynn (hombre), Harry Shannon (jefe Gould), Joseph Cotten (detective), Phil Harvey (Blaine), Michael Sargent (chico guapo).



Bibliografía

Obras de Alain Silver y James Ursini

- *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, tercera edición, coeditado con Elizabeth Ward, Robert Porfirio y Carl Macek. Nueva York: Overlook Press, 1992. Detalles sobre 300 títulos y varios apéndices dedicados al género *neo-noir*, a bibliografía adicional sobre cine negro y a listados de títulos por estudio, año de estreno y principales cineastas.
- *Film Noir Reader*. Nueva York: Limelight Editions, 1996. Los ensayos más influyentes en un solo volumen, más ocho monografías y nuevos artículos sobre parejas a la fuga, mujeres fatales y el ciclo neo-noir.
- *Film Noir Reader 2*. Nueva York: Limelight Editions, 1999. Más ensayos fundamentales, incluidos los artículos completos de Frank, Chartier y Shearer, así como los de primera época de Chabrol, Farber y Marc Vernet, ocho monografías adicionales, nuevos artículos de Robin Word, Robert Porfirio y Elizabeth Ward, y siete nuevos ensayos que cubren, entre otros, el cine negro británico y el *noir* 101.
- *Film Noir Reader 3: Interviews with Filmmakers of the Classic Noir Period*, editado con Robert Porfirio. Nueva York: Limelight Editions, 2002. Entrevistas inéditas sobre cine negro a los directores Edward Dmytryk, Billy Wilder, Joseph H. Lewis, Fritz Lang y Otto Preminger, al guionista Daniel Mainwaring, a los directores de fotografía John F. Seitz y James Wong Howe, al compositor Miklós Rózsa y a las actrices Claire Trevor y Lizabeth Scott, entre otros.
- *Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes*. Nueva York: Limelight Editions, 2004. Nuevos estudios sobre filmes prototipo y principales temas del cine negro, obra de Robert Porfirio, J. P. Telotte, R. Barton Palmer y Robin Wood.
- *The Noir Style*. Nueva York: Overlook Press, 1999. Análisis en profundidad del estilo visual del cine negro, con numerosas ilustraciones en dos tonalidades organizadas en torno a las distintas temáticas del ciclo, como por ejemplo «la noche y la ciudad», «la mujer mortal» y «el espejo oscuro».

Libros

- **Alloway, Lawrence:** *Violent America: The Movies, 1946–1964*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1971.
- **Borde, Raymond y Chaumeton, Étienne:** *Panorama du Film Noir Américain, 1941–1953*. San Francisco: City Lights Books, 2002, traduccido por Paul Hammond.
- **Cameron, Ian, editor:** *The Book of Film Noir*. Nueva York: Continuum, 1993.
- **Christopher, Nicholas:** *Somewhere in the Night*. Nueva York: Free Press, 1997.
- **Copjec, Joan, editora:** *Shades of Noir: A Reader*. Londres, Nueva York: Verso, 1993.
- **Dumont, Hervé:** *Robert Siodmak: le maître du film noir*. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1981.
- **Duncan, Paul:** *Film Noir: Films of Trust and Betrayal*. Londres: Pocket Essentials, 2001.
- **Gifford, Barry:** *The Devil Thumbs a Ride, and Other Unforgettable Films*. Nueva York: Grove Press, 1988.
- **Gorman, Ed; Server, Lee y Greenberg, Martin, editores:** *The Big Book of Noir*. Nueva York: Carroll & Graf, 1998.
- **Kaplan, E. Ann, editora:** *Women in Film Noir*. Londres: BFI Publishing, 1998 (edición revisada).
- **Karimi, Amir Massoud:** *Toward a Definition of the American Film Noir (1941–1949)*. Nueva York: Arno Press, 1976.
- **Krutnik, Frank:** *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. Nueva York: Routledge, 1991.
- **McArthur, Colin:** *Underworld U.S.A*. Nueva York: Viking Press, 1972.
- **Muller, Eddie:** *The Art of Film Noir*. Woodstock: Overlook Press, 2002.
- **Muller, Eddie:** *Dark City, The Lost World of Film Noir*. Nueva York: St. Martin's Press, 1998.
- **Muller, Eddie:** *Dark City Dames*. Nueva York: Regan Books, 2001.
- **Naremore, James:** *More Than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- **Oliver, Kelly y Trigo, Benigno:** *Noir Anxiety*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- **Ottoson, Robert:** *A Reference Guide to the American Film Noir, 1940–1958*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1981.
- **Palmer, R. Barton:** *Hollywood's Dark Cinema: the American Film Noir*. Nueva York: Twayne Publishers, 1994.
- **Palmer, R. Barton, editor:** *Perspectives on Film Noir*. Nueva York: G. K. Hall, 1996.
- **Phillips, Gene D.:** *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 2000.
- **Porfirio, Robert:** *The Dark Age of American Film: A Study of American Film Noir (1940–1960)* [tesis doctoral no publicada], Yale University, 1979.
- **Richardson, Carl:** *Autopsy: An Element of Realism in Film Noir*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1992.
- **Rosow, Eugene:** *Born to Lose: The Gangster Film in America*. Nueva York: Oxford University Press, 1978.
- **Selby, Spencer:** *Dark City: The Film Noir*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1984.
- **Shadoian, Jack:** *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1977.
- **Telotte, J. P.:** *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1989.
- **Thompson, Peggy y Usukawa, Saeko:** *Hard-Boiled: Great Lines from Classic Noir Films*. San Francisco: Chronicle Books, 1995.

Artículos

- **Biesen, Sheri Chinen:** «Bogart, Bacall, Howard Hawks and Wartime Film Noir at Warner Bros.: *To Have and Have Not* and *The Big Sleep*». En: *Popular Culture Review*, enero, 2002.
- **Biesen, Sheri Chinen:** «Censorship, Film Noir, and *Double Indemnity* (1944)». En: *Film & History*, 1995 (1–2).
- **Capp, Rose:** «B-girls, dykes and doubles: *Kiss Me Deadly* and the legacy of "late noir"». En: *Screening the Past*, julio, 2000.
- **Gallagher, Brian:** «"I Love You Too": Sexual Warfare & Homoeroticism in Billy Wilder's *Double Indemnity*». En: *Literature/Film Quarterly*, 1987 (15/4).
- **Garrett, Greg:** «The Many Faces of *Mildred Pierce*: A Case Study of Adaptation and the Studio System». En: *Literature/Film Quarterly*, 1995 (23/4).
- **Hill, R. F.:** «Remembrance, Communication and *Kiss Me Deadly*». En: *Literature-Film Quarterly*, 1995 (23/2).
- **Jensen, Paul:** «The Writer: Raymond Chandler and the World You Live In». En: *Film Comment*, noviembre/diciembre, 1974.
- **Krohn, Bill:** «*Touch of Evil*, épitaphe du film noir». En: *Cahiers du cinéma*, enero, 1999.
- **Lang, Robert:** «Looking for the "Great Whatzit": *Kiss Me Deadly* and Film Noir». En: *Cinema Journal*, primavera, 1988.
- **Leibman, Nina C.:** «Piercing the Truth: Mildred and Patriarchy». En: *Literature in Performance*, noviembre, 1988.
- **Orr, Christopher:** «Cain, naturalism and noir». En: *Film Criticism*, otoño, 2000.
- **Palmer, James W.:** «*In a Lonely Place*: Paranoia in the Dream Factory». En: *Literature/Film Quarterly*, 1985 (13/3).
- **Polan, Dana:** «Film Noir». En: *Journal of Film and Video*, primavera, 1985.
- **Schwager, J.:** «The Past Rewritten: How Screenwriters Re-wrote the Film Noir Classic *Out of the Past*». En: *Film Comment*, enero/febrero, 1991.
- **Stubbs, John:** «The Evolution of Orson Welles' *Touch of Evil* from Novel to Film»». En: *Cinema Journal*, invierno, 1985.
- **Thomson, David:** «A Cottage at Palos Verdes (*Criss Cross*)». En: *Film Comment*, mayo-junio, 1990.

Páginas web

- www.noirfilm.com
- www.eskimo.com/~noir/
- www.imdb.com
- www.lib.berkeley.edu/MRC/Noirbib.html
- www.filmnoirreader.com
- www.noirstyle.com

Notas

1. **Bogdanovich, Peter:** *Who the Devil Made it*. Nueva York: Knopf, 1997. Páginas 251–252.
2. **Porfirio, Robert & Silver, Alain & Ursini, James, editores:** *Film Noir Reader 3: Interviews with Filmmakers of the Classic Noir Period*. Nueva York: Limelight Editions, 2002. Pág. 205.
3. v. nota 2. Pág. 107.
4. ibid. Página 101.
5. v. nota 1. Pág. 565.
6. v. nota 2. Págs. 150/155.
7. **Server, Lee:** *Robert Mitchum*. Nueva York: St. Martin's Press, 2001. Pág. 118.
8. **Clark, Ronald W.:** *Einstein: The Life and Times.*. Nueva York: Avon, 1999. Pág. 422.
9. v. nota 2. Pág. 237.
10. **Missiaen, Jean-Claude, Brion, Patrick, Eyquem, Olivier:** *Cahiers du Cinéma in English*. Mayo de 1967. Pág. 46.
11. **Lo Duca, Giuseppe:** *L'Erotisme au cinéma* (suplemento). Montreuil: Édilu, 1968. Pág. 44.
12. v. nota 2. Pág. 71.
13. Extracto del documental *I'm a Stranger Here Myself*.
14. **Willamen, Paul, editor:** *Ophüls*. Londres: BFI, 1958. Pág. 31.
15. **Gorman, Ed, Server, Lee & Greenberg, Martin, editores:** *The Big Book of Noir*. Nueva York: Carroll & Graf, 1998. Pág. 121.
16. **Higham, Charles:** *The Celluloid Muse*. Chicago: Henry Regnery, 1969. Págs. 30–31.
17. **Silver, Alain:** «Mr. Film Noir Stays at the Table». *Film Comment*, primavera de 1972. Pág. 17.
18. **Alton, John:** *Painting with Light*. Nueva York: MacMillan, 1949. Pág. 56.

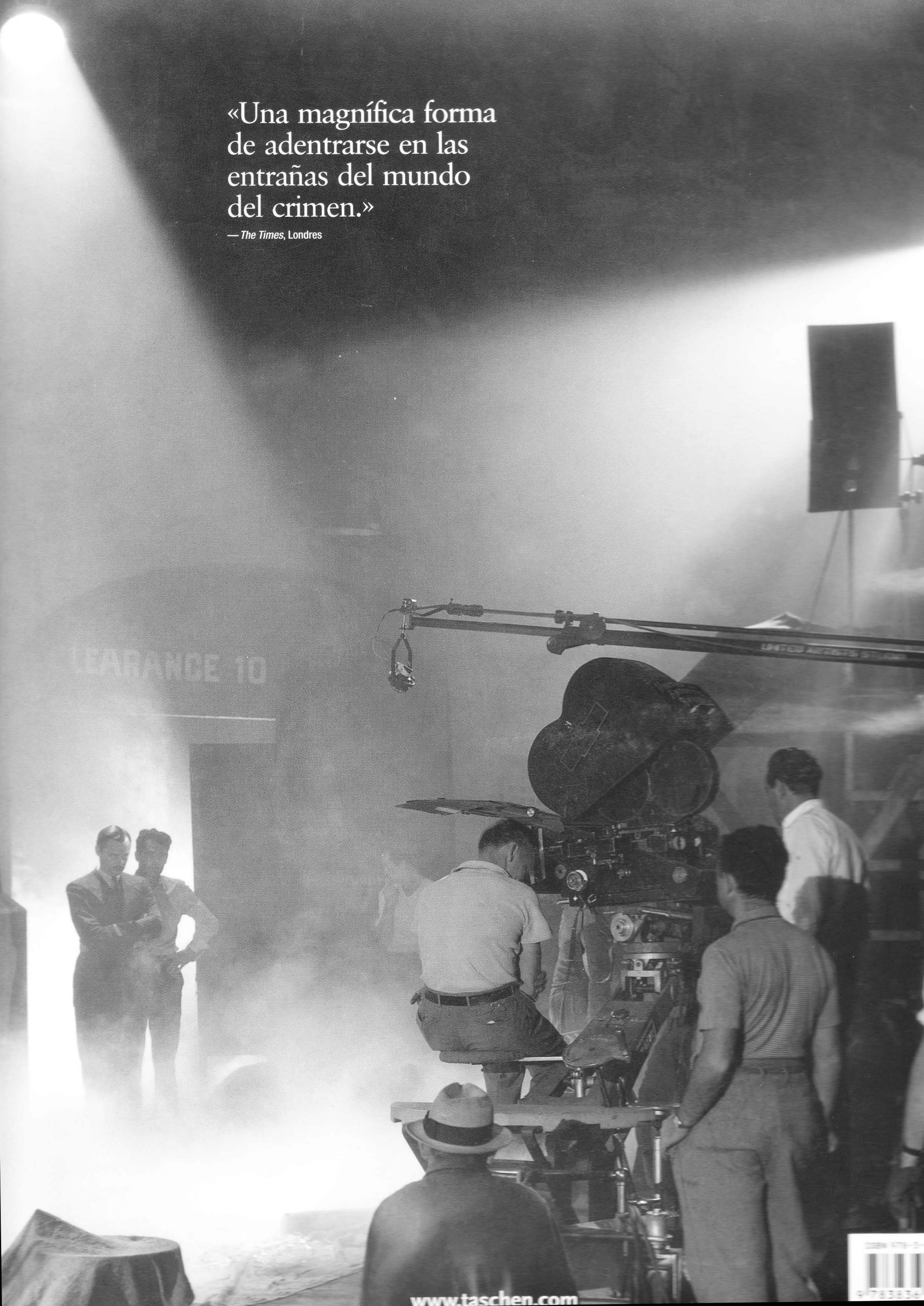
Agradecimientos

Hace más de veinticinco años que escribimos sobre cine negro y durante todo ese tiempo muchos escritores, cineastas y meros aficionados nos han enviado comentarios, críticas y correcciones. Sería imposible darles las gracias a todos, aunque debemos destacar a nuestros colaboradores más frecuentes en esta etapa reciente: Elizabeth Ward, cuya determinación y esfuerzo dio forma a la compilación inicial de *Film Noir: An Encyclopedic Reference*; Robert Porfirio, no sólo por su sustancial contribución a dicho volumen, sino también a los cinco que siguieron y por sus comentarios sobre *Almas desnudas*, y a Linda Brookover, cuyo trabajo en «What is This Thing Called Noir?» queda reflejado en las reseñas de *El demonio de las armas* y *El abrazo de la muerte*.

Autorizaciones específicas:

PÁGINA 192
Fotograma de *El tercer hombre* (1949)
El escritor de novelas baratas Holly Martins (Joseph Cotten), espera a Anna Schmidt (Alida Valli) tras el funeral de su amigo y amante, Harry Lime. Al final, Anna pasa ante Holly, sin detenerse.





«Una magnífica forma de adentrarse en las entrañas del mundo del crimen.»

— *The Times*, Londres

www.taschen.com